Zeitschrift

für

Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der

Deutschen Musikgesellschaft

Vierzehnter Jahrgang

Oktober 1931 — September 1932

Schriftleitung

DR. ALFRED EINSTEIN

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Becker, Marta (Breslau), Der Einfluß der Philosophie Schellings auf Richard Wagner 433
Blaxland, J. H. (London), Eine unbekannte Canzonetta Beethovens 29
Deutsch, Otto Erich (Wien) und Cecil B. Oldman (London), Mozart-Drucke 135, 337
Engel, Hans (Greifswald), Organisationsfragen der Musikwissenschaft 272
Engländer, Richard (Dresden), Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber. 410
Fischer-Krückeberg, Elisabeth (Berlin), Johann Crügers Choralbearbeitungen 248
Lachmann, Robert (Berlin), Die Haydn-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin 289
Latzko, Ernst (Leipzig), Probleme des musikalischen Rundfunks 352
Moser, Hans Joachim (Berlin), Thomas Stoltzers Psalm „Noli aemulari" 241
Rosenberg, Herbert (Berlin), Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs 67
Sachs, Curt (Berlin), Kongreß der arabischen Musik zu Kairo 1932 448
Schmid, Ernst Fritz (Wien), Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach 299
— Joseph Haydn und die Flötenuhr 193
Schmidt, Helmut (Düsseldorf), Zur Melodiebildung Leonins und Perotins. 129
Schmitz, Arnold (Breslau), Peter Epstein † 450
Schneider, Marius (Berlin), Zur Satztechnik der Notre-Dame-Schule 398
Spanke, Hans (Duisburg), Eine neue Leich-Melodie. 385
Stephan, Wolfgang (Wiesbaden), Neunzehntes Deutsches Bachfest in Heidelberg 451
Vetter, Walther (Hamburg), Zur Entwicklungsgeschichte der Opera seria um 1750 in Wien . . 2
— Zweites Heinrich-Schütz-Fest der Neuen Schützgesellschaft 312
Wagner, Peter † 1
Werner, Th. W. (Hannover), Gedenkfeier für J. Chr. Friedrich Bach 454
Wolf, Johannes (Berlin), Zum Tode Peter Wagners 65
Wörner, Karl (Berlin), Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper 151
Zuth, Josef (Wien), Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 89
Bücherschau 45, 108, 180, 227, 280, 322, 380, 426, 459
Neuausgaben alter Musikwerke 52, 114, 185, 235, 284, 330, 383, 428, 460
Ältere Musik auf Schallplatten 117, 189
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 39, 374
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 127, 429
Ortsgruppe Wien 191, 462
Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG 461
Miszellen
Arnold, F. T., Nochmals: Die Viola pomposa 35
Galpin, Francis W., Betr. Viola pomposa 35
Nowak, Leopold, Eine Bicinienhandschrift der Wiener Nationalbibliothek 99
Jonas, Oswald, Zur Chronologie von Beethovens „Opferlied" 103
Möller, Heinrich, Zur Frage der Herausgabe ungarischer Volkslieder 105
Schröder, Otto, Das Eisenacher Cantorenbuch 173
Kinsky, Georg, Ein Schlußwort über die Viola pomposa. 178
Bartók, Béla, Nochmals: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder 179
Osthoff, Helmuth, Zu Isaacs und Senfls deutschen Liedern 221
Miesner, Heinrich, Ungedruckte Briefe von Philipp Emanuel Bach 224
— Eine Anmerkung zu Ch. S. Terrys Johann Christian Bach 226

Seite

Rosenthal, Karl August, Eine unbekannte Mozart-Messe in C? 276
— Eine Imitation von Mozarts Offertorium „Sub tuum praesidium“ 277
Müller, Erich H., Ein unbekanntes Klavierstück von Wilhelm Friedemann Bach? . . . 278
Gondolatsch, Max, Ein Oberlausitzer Beitrag zum Streit um die evangelische Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert 278
Schmid, Wolfg. M., Zu Paul Hofhaimer 316
Steglich, Rudolf, Betr. E. H. Müller, Ein unbekanntes Klavierstück 316
Loewenstein, Herbert, Philologisches zum Locheimer Liederbuch 317
Handschin, Jacques, Zur Leonin-Perotin-Frage 319
Landau, Anneliese, Nachtrag zu Friedrich Kuhlaus 100. Todestag 322
Engländer, Richard, Zur Geschichte des Leitmotivs 356
Schrade, Leo, Das Problem der Lautentabulatur-Übertragung 357
Schweiger, Hertha, Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I. 365
Rollberg, Fritz, Das Eisenacher Cantorenbuch 420
Kinsky, Georg, Einige Ergänzungen zur Bibliographie der Mozart-Drucke 421
Albrecht, Hans, Betr. Organisationsfragen der Musikwissenschaft 455
Deutsch, Otto Erich, Betr. Organisationsfragen 455
Engel, Hans, Betr. Organisationsfragen 456
Schneider, Constantin, Betr. Organisationsfragen 456
Verzeichnis laufender Dissertationen 442
Mitteilungen 62, 127, 191, 240, 288, 334, 383, 430, 462
Konferenz über Aufgaben und Ziele der Erforschung der byzantinischen Musik 61
Kataloge 64, 128, 192, 240, 288, 336, 432, 464
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang Heft 9/10, 11/12
Inhaltsverzeichnis . . . . . V—XVI

Inhaltsverzeichnis

des

vierzehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- und Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

A

Abel, K. F. 410.
Aber, Adolf 275.
Abert, H. 2, 5, 10, 19, 27, 63, 136, 139, 155, 162, 303, 304.
Abos, Girolamo 14, 26f.
Adlung, Jacob 452.
Agricola, Alex. 100.
Agricola, Georg Ludw. 127.
Alamire, Petrus 99.
Allerup, A. 191.
Albrecht, Hans 248, 455.
Altmann, Wilh. 289, 383.
Ameln, Konr. 80, 317, 319.
André, Johann 136ff.
Anglès, Mos. Higini 391.
Arabische Musik, Kongreß zu Kairo 448f.
Arne, Th. A. 89.
Arnold, F. T. 35, 178.
Arnold, Friedr. Wilh. 67, 87f., 317.
Artaria 136ff., 214.
Artaria, F. 476.
Arzt, Franz Egidius 215.
Auber, Daniel F. E. 89.
August, Peter 410, 412.

B

Bach, C. P. E. 194, 452. — Ungedruckte Briefe 224ff. — (s. a. Haydn.)
Bach, E. 127.
Bach, Joh. Chrn. 2, 16, 18, 21, 226f., 453.
Bach, J. Chr. Fr. — Gedenkfeier 431, 454.
Bach, Joh. Seb. 37, 172, 269, 311. — 19. Deutsches Bachfest in Heidelberg 451ff.
Bach, W. F. 194, 316, 452. — Ein unbekanntes Klavierstück 278.
Bader, Phil. Georg 197.
Ballade 168.
Bartha, Dénes v. 364.
Bartók, Béla 179, 449 — (betr. Herausgabe ungar. Volkslieder) 105ff.
Bassemann 413ff.
Batka, Rich. 475.
Battistini, Giac. u. Gaud. 128.
Bauer, Moritz (Bepr.) 234.
Baum, J. 192.
Baum, Richard 471.
Becker, Marta 433.
Becking, G. 195.
Beethoven, L. van 15, 48, 90, 158, 168, 195, 210, 211, 215, 418f. — Eine unbekannte Canzonetta B.s 29ff. — Zur Chronologie von B.s „Opferlied" 103f. — B.s Goethekompositionen 48.
Bellermann, Heinrich 67, 87f., 317.
Benda, Friedr. Ludw. 307.
Benda, Georg 155, 167.
Bereiter, Marthe 452.
Berg, Adolf 453f.
Berlioz, H. 168, 460.
Bernasconi, Andrea 5.
Bernet-Kempers, R. Ph. 151.
Bernhardt, Reinhold 46, 309.
Bernstein, Nik. D. 384.
Berton, H. M. 162, 165.
Besseler, H. 56, 76, 451, 453.
Bicinienhandschrift der Wiener Nationalbibliothek 99ff. u. 192.
Biehle, J. 478.
Binder, S. 410ff.
Bitter, C. H. 302, 308, 309, 312.
Blankenburg, Walter 336.
Blaxland, J. H. 29.
Blume, Fr. 175.
Böhm, Ed. 194.
Böhme, E. W. 127, 384.
Bologna. — 232f.
Bolte, F. 318.
Bone, Philip J. 98.
Bonno, Gius. 3f., 10, 14, 21f.
Borren, Ch. van den 35.
Bortolazzi, Bart., Mandolinvirtuose 90.
Botstiber, Hugo 214, 323f., 335, 476.
Brahms, Joh. 328.
Bruhns, N. 315.
Brumel, Ant. 101.
Bücken, Ernst 151, 161, 162, 164, 165, 175.
Buek, F. 477.
Bulgaren, Volksmusik der 191.
Burney, Charles 311, 312, 411f.
Busoni, Ferruccio 381.
Buxtehude, Dietrich 315, 430.
Byzantinische Musik, Aufgaben und Ziele der Erforschung. Konferenzbericht 61f.

C

Caffi, Franc. 128.
Caldara, Antonio 2, 25.
Capra, Marcello 462.
Cantorenbuch, Eisenacher 173ff.
Casati, Gasp. 259.
Catel, Ch. S. 162, 164f.
Cesari, Gaetano 127.
Chamberlain, H. St. 435.
Chantavoine, Jean 449.
Cherubini, Luigi 164, 195.
Chiesa, Melchior 92ff., 191.
Chitz, A. 90.
Chladni, Ernst 417.
Choral. — Deutsche Choralüberlieferung (Bespr.) 238ff. — (s. a. Crüger.)
Conti, Fr. 2.
Cornet, J. 169.
Couperin, François 240.
Coussemaker, E. de 128, 129, 131.
Cramer, C. F. 302, 306, 307.
Crüger, Johann. — C.s Choralbearbeitungen 248ff.
Csátkai, André 198, 199, 202.

D

Dalayrac, Nic. 170.
Deak, Gerö 106.
Demény, Desiderius 106, 179.
Denis, Pierre 89.
Dent, Edward J. 381.
Dessauer, Josef 153.
Deutsch, Otto Erich 48, 135, 309, 335, 337, 421, 456, 458, 476.
Dierolf, Frieda 454.
Dies, A. Chr. 301, 308, 335.
Dietrich, Fritz 384.
Dietrich, Sixtus 51.
Dinger, H. 434.
Dissertationen, Verzeichnis laufender 422ff.
Dlabacz, Gottfr. Joh. 197, 198.

Dörffel, Alfred 97.
Doles, Joh. Friedr. 127.
Dolmetsch, Arnold 128.
Dolphin 94, 191.
Drehleier 195.
Dresden. — Dresdner Musikleben u. Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber 410ff.
Drese, Adam 127.
Drews, A. 434f.
Druschetzky, Georg 95.
Duni, E. R. 9.
Durante, Fr. 24.

E

Ebeling, Joh. 268f.
Eberl, A. 195.
Eccard, Joh. 259.
Einstein, Alfred 39, 64, 358, 461. — Bespr.: 49, 53, 114, 115, 116, 237, 285, 286, 287, 288, 324, 331, 332, 333, 383, 427, 428, 429, 460.
Eisenacher Cantorenbuch 173ff. u. 420.
Eitner, Robert 135, 275.
Elffroth, K. L. 194.
Engel, Hans 38, 178, 272, 384, 422, 455ff. — Bespr.: 112, 229.
Engländer, R. 20, 357, 410ff.
Epstein, Peter 450.
Erlebach, Ph. H. 315.
Ernst, Alfred 168.
Esser, Heinrich 153, 164.
Esterházy, Fürst Nik. 309.

F

Falck, Martin 194.
Farmer, Arch. 449.
Farmer, H. G. 321.
Fehr, M. 26, 478.
Fellerer, K. G. 191, 288.
Feska, Fr. Ernst 154.
Feuerbach, Ludwig 434ff.
Févin, Antoine 101.
Ficker, Rud. 130, 321.
Finck, Heinr. 177.
Fischer, Albert 454.
Fischer, Hans 192.
Fischer, J. K. F. 315.
Fischer, Kuno 434f.
Fischer-Krückeberg, Elisabeth 248ff.
Fischietti, Domenico 412.
Fleischer, Oskar 62.
Flötenuhr 462. — (s. a. Haydn).
Flotow, Fr. v. 154.
Fouchetti 89.
Franz, Rob. 184.
Frauenlob 388ff.
Frescobaldi, Girolamo 127, 315.
Friedlaender, Max 103f., 136, 139, 421.
Friedrich II., der Große 194, 411.
Friedrich August II. 410.
Frimmel, Theod. 171.
Fuchs, Aloys 216.
Fux, Joh. Jos. 2ff., 14, 26.
Fux, Peter 203.

G

Gaartz, Hans 163.
Gabrieli, Andrea u. Giov. 127.
Gabrieli, Giov. 453.
Gaffurio, Fr. 128.
Galilei, Vinc. 128, 284.
Gallert, Gottfried 313.
Galliculus, Joh. 177.
Galpin, F. W. 38, 178.
Galuppi, Bald. 5, 11, 27f.
Gassmann, Anna Maria 203, 210.
Gaszner, F. S. 197.
Geiringer, Karl 98.
Gerber, Ernst Ludwig 138, 139, 199.
Gerbert, M. 128.
Gerhardt, Paul 249, 268.
Gesius, Barth. 249, 265.
Gesualdo di Venosa, Carlo 285.
Giornovichi, Giov. 211ff.
Gitarre s. a. Schubert.
Giuliani, Giov. Franc. 90, 95, 191.
Gläser, Franz 152, 154.
Glasenapp, Carl Fr. 434ff.
Gluck, Ch. W. 2ff., 9f., 16, 18, 20ff., 27.
Goedeke, Karl 135.
Görlitz 280.
Goldschmidt, Hugo 165.
Gombosi, O. 241f., 357ff. — Bespr.: 189.
Gondolatsch, Max 280.
Gorke, Manfred 173.
Goslich, Ilse 48.
Grandi, Aless. 259f.
Graun, Joh. Gottl. 38, 178.
Graun, K. H. 194.
Greiffenberg (Schlesien). — Evangel. Kirchenmusikpflege in G. 465.
Grétry, A. E. M. 9, 89, 163, 164.
Griesinger, Georg August 299ff.
Grillparzer, Franz 171.
Großmann, Chr. (Bespr.) 240.
Grusnick, Bruno 478.
Gurlitt, Wilibald 240, 365, 368, 478.
Gyrowetz, Adalbert 171f.

H

Haag, Herbert 454.
Haas, Robert 64, 411, 462.
Hába, A. 449.
Haberl, F. X. 318.
Händel, G. F. 194.
Härtel, Gottfr. Chr. 45.
Häßler, J. W. 417.
Hagen, F. H. v. der 387, 389.
Hain, Joseph 195.
Hamann, Fritz 465.
Hamburger, Povl 357.
Handschin, Jacques 131, 132, 321, 385f. — Bespr.: 61, 235.
Hanslick, Ed. 98, 437.
Haraszti, Emile 151.
Hasse, Joh. Ad. 5, 10, 14, 89 — (s. a. Dresden).
Haßler, Hans Leo 194, 251, 315.
Haydn, Joseph 2, 26, 127, 415, 418, 421, 431, 462f. — Die H.-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin 289ff. — H. und C. P. E. Bach 299ff. — H. und die Flötenuhr 193ff u. 335f. u. 462. — H.s Nelson-Arie 332. — H.s Quartett, op. 1, i 331f. — Botstiber, Bd. 3 (Bespr.) 323f. — Bespr. von:) Nohl: Haydn 325ff.
Haydn, Michael 276f., 310, 336.
Heckel, Karl 438.
Heindorf, E. D. 127.
Heinitz, W. 178, 334, 449.
Hermesdorf, Michael 65.
Hertzka, Emil 430.
Herwegh, Georg 440.
Heugel, Joh. 174.
Heuß, Alfred 3, 316.
Hiller, Joh. Ad. 11, 166, 413.
Himmel, Fr. H. 153, 417f.
Hindemith, Paul 449, 452f.
Hintze, Jacob 268f.
Hirsch, Paul 138.
Hitzig, Wilhelm 45.
Hoboken, Anthony van 138.
Hoffmann, E. T. A. 154, 156, 170.
Hoffmann, Giov. 90ff., 96ff.
Hoffmann, Joh. Chn. 37, 178.
Hoffmeister, Franz Anton 136ff.
Hofhaimer, Paul 102, 316.
Hofmann, A. 307.
Holzbauer, J. 5.
Hornbostel, E. M. v. 189, 449. — Besp.: 236.
Hosaeus, Wilh. 194.
Hoyer, Joh. Adolf 195.
Hughes, Anselm 54ff.
Hummel, Joh. Nep. 89.
Hunt, Carl 412.
Hupfeld, Renatus 452.

I J

Jacobsthal, Gustav 65.
Jähns, F. W. 135, 458.
Jahn, Otto 135, 139.
Jansen, Martin 63.
Japan. — Denkmäler japan. Tonkunst (Bespr.) 235f.
Jemnitz, Alex. 106.
Jering, P. 419.
Ingegneri, M. A. 128.
Johannes de Garlandia 130.
Johnson, Samuel 312.
Jommelli, N. 5.
Jonas, Oswald 104.
Josquin des Prés 100f., 173f., 175, 177.
Isaac, Heinrich 100ff. — Zu Isaacs und Senfls deutschen Liedern 221ff.
Istel, Edgar 160, 166, 171. — Bespr.: 330.
Jullien, Ad. 478.

K

Kade, O. 173, 175, 177, 241ff.
Kahl, Willi (Bespr.) 381.
Kaufmann, Joh. Gottfr. 194.
Keller, Herm. 303.
Kidson, Frank 135.
Kinsky, Georg 35, 98, 179, 215, 216, 328 335, 422, 478.
Kinsky, Joseph 211.
Kirchenmusik. — Ein Oberlausitzer Beitrag zum Streit um die ev. K. im 17. u. 18. Jhdt. 278ff. — (s. a. Greiffenberg).
Kirchgessner, Marianne 137.

Kirchheim, Katharina 313.
Kirnberger, Joh. Ph. 194.
Klavier s. a. Variation.
Koczirz, Adolf 98, 111, 187, 431, 475.
Kodály, Zoltán 105ff.
Köchel, Ludw. v. 135ff., 458.
Körner, Christ. Gottfr. 418.
Körner, G. 415.
Kopfermann, A. 195.
Korabinsky, Matth. 198.
Korte, Werner 384, 430.
Kozeluch, L. 421.
Kraft, Anton 417.
Krakauer, J. 317.
Kraus, Hedwig 90.
Krebs, Carl 240.
Krebs, Karl August 155.
Kreiser, K. 419.
Krempl, Jos. 475.
Kretschmayr, Heinrich 364.
Kretzschmar, H. 3, 16, 312, 417.
Kreutzer, Conradin 155, 156, 158, 163, 329.
Kriegel, Wilh. 417.
Kroll, Erwin (Bespr.) 334.
Kroyer, Theodor 63, 334, 364, 461, 462.
Kruse, Georg Rich. 155.
Kuhlau, Friedrich 322.
Kulenkampff, Georg 453.
Kunzen, F. L. Äm. 154, 356.

L

Lach, Robert 195.
Lachmann, Rob. 191, 289, 449.
Lachner, Franz 153, 157.
Lai s. Leich.
Landau, Anneliese 322. — Bespr.: 228.
La Rue, Pierre 100, 174f.
Latrobe, Ch. Ign. 301.
Latzko, Ernst 352, 471.
Laute. — Die „Gesellschaft der Lautenfreunde" 431. — Lautentabulaturübertragung 186ff. u. 357ff.
Legrenzi, Giov. 16.
Leich. — Eine neue L.-Melodie 385.
Leitmotiv 356f. — (s. a. Oper).
Leo, Leon 24.
Leone, P. 89.
Leonin 319ff. — Zur Melodiebildung L.s und Perotins 129ff.
Leuckart, F. E. C. 288.
Levy, S. 317.
Lidarti, Cr. G. 35, 36.
Liebscher, A. 414, 416.
Lied. — Zur Frage der Herausgabe ungarischer Volkslieder 105ff. u. 179. — Zur Liedgeschichte des 19. Jhdts. (3 Bespr.) 328f. — (s. a. Locheimer Liederbuch, Lothringen).
Liesche, Richard 313.
Lindpaintner, P. J. v. 154, 155, 162, 164.
Linnemann, Richard 384.
Lobe, J. Ch. 155, 163, 169.
Locheimer Liederbuch. — Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen 67ff. — Philologisches 317.
Loewe, Carl 168.
Loewenstein, Herbert 319.
Lolli, Antonio 412.
Lortzing, Albert 153, 156, 157, 162, 164.
Lothringer Volkslieder (Bespr.) 233f.
Louis, Rud. 434.
Ludwig, Friedr. 63, 65, 131, 133, 320.
Lully, J.-B. 165.
Lupus, Joh. 174.
Luther, Martin 51, 173, 249.

M

Mälzel, Joh. Nep. u. Leonh. 194ff., 335.
Mahillon, Victor 37.
Mandoline. — Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Ges. der Musikfreunde in Wien 89ff.
Mangold, Karl 157.
Mandyczewski, Euseb. 90, 104, 289.
Mantovani, Tancredi 430.
Mantuani, Jos. 100, 367, 373.
Mara, Gertrud Elisabeth 412.
Marcello, Ben. 192.
Maria Antonia v. Sachsen 411.
Marpurg, F. W. 27, 227.
Marschner, Heinrich 152f., 154f., 162, 169.
Marten, Heinz 313.
Matiegka, Wenzel 476.
Matteo da Perugia 128.
Matzke, H. 335.
Maximilian I. — Archivalische Notizen zur Hofkantorei M.s 363ff.
Mechanische Musikinstrumente 462. — s. Haydn.
Mechetti, Karl 196.
Méhul, Etienne Nic. 162.
Meller, Simon 197, 198.
Melodram 166f.
Mendelssohn Bartholdy, Felix 152, 153, 156, 162.
Mennicke, Carl 312, 411.
Merz-Tunner, Amalie 454.
Metastasio, Pietro 5ff., 14, 19f., 21.
Meyerbeer, Giac. 156, 157, 164, 169.
Mies, Paul. Bespr.: 182, 184, 328, 329.
Miesner, Heinrich 224ff., 227, 308, 310.
Miksch, Joh. 418.
Moberg, C. A. 431.
Möller, Heinrich 107.
Möllinger, Chn. 194.
Möslinger, Alwine 454.
Mohr, E. 478.
Mojsisovics, Roderich v. 384.
Molitor, S. 4.
Monaldi, Gino 430.
Monsigny, P. A. 9.
Monteverdi, Cl. 128, 259f.
Moretti, Pietro 411.
Moser, H. J. 3, 10, 192, 241ff., 313, 315, 316, 319, 364.
Mouton, Jean 174.
Mozart, Konstanze 137.
Mozart, W. A. 2f., 9, 18, 21, 89, 152, 155, 156, 195, 196, 417. — Mozart-Drucke. Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis 135ff. u. 337ff. u. 421f. — Eine unbekannte Messe in C 276f. — Eine Imitation vom Offertorium „Sub tuum praesidium" 277f.
Müller, Edm. J. 192.
Müller, Erich H. 278, 316.
Müller, Herm. 240.
Müller, Rob. Franz 323.
Müller, Wenzel 152.
Müller-Blattau, Joseph 83.
Muffat, G. 315.
Musa, Antonius 173ff.
Muscovius, Joh. 278ff.
Musikbibliographie 274ff., 455ff.
Musikbibliotheken. — Musikwissenschaftliches in der Bibliothek des Deutschen Museums in München 463f. — Katalog der Bibl. Paul Hirsch (Bespr. d. 2. Bandes) 327f.
Musikfeste s. Bach, Schütz.
Musikkongresse s. a. Arabien.
Musikwissenschaft, Organisationsfragen 272ff.
Musikzeitschriften. — „Collegium musicum" 336.
Mysliweczek, Joseph 299f.

N

Naumann, J. G. 356f., 411, 413ff.
Neefe, Chr. G. 414.
Neemann, H. 452.
Nef, Karl 478.
Nelle, Wilh. 252.
Nettl, P. 317.
Netzger, Joseph 162.
Neuausgaben von Lautentabulaturen 186ff.
Nicolai, Otto 155, 157.
Niemann, Walter 130.
Niemecz, Joseph 197ff.
Niemetschek 139.
Nohl, Ludw. 308.
Noll, Renate 454.
Notre-Dame-Schule. — Zur Satztechnik 398ff.
Nottebohm, M. G. 103f., 135, 211, 458.
Nowak, Leop. 102, 192.
Nüll, Edwin v. der. Bespr.: 282, 283.

O

Oberst, Günter 276.
Obrecht, Jac. 100f., 176, 315.
Oldmann, Cecil B. 135, 337.
Oper. — Zur Entwicklungsgeschichte der Opera seria um 1750 in Wien 2ff. — Beiträge zur Gesch. des Leitmotivs in der O. 151ff., 356ff.
Orel, Alfred 463.
Orient s. Schallplatte.
Organisationsfragen der Musikwissenschaft 272ff. u. 455ff.
Orgel. — 250f. — Die „TAGO" 430, 478.
Osiander, Lucas 248, 254.
Osthoff, Helmuth 223, 462. — Bespr.: 52.

Ott, Hans 78f.
Overhoff, Kurt 453.

P

Pachelbel, Joh. 260.
Paër, Ferd. 415, 418.
Pagliardi, Giov. Maria 16.
Paminger, L. 174.
Perotin 319, 399f. — (s. a. Leonin).
Petrucci, Ottav. dei 102.
Pfordten, Herm. Frh. v. d. 151.
Piccinni, Nicola 10, 16, 18.
Piersig, Fritz 192.
Pietzsch, Gerhard 62.
Piffl, Friedrich 430.
Pisendel, J. G. 410.
Pixis, Joh. Peter 154.
Philidor, François André 9, 356f.
Philipp, Franz 63.
Pleyel, Ignaz 421.
Plüddemann, Martin 328ff.
Pohl, C. F. 195, 197, 206, 211, 289, 299, 306, 323f.
Poissl, Joh. Nep. v. 158, 161, 169, 170, 357.
Pollarolo, C. Fr. 16.
Pommern. — Verein zur Pflege Pommerscher Musik 384.
Poppe, J. H. M. v. 193.
Poppen, Herm. M. 453.
Porpora, Nic. 16, 299, 411.
Praetorius, M. 251, 265, 268, 315.
Predieri, Luca Antonio 4, 10, 14, 24, 25.
Probst, Heinr. Alb. 45.
Ptolemaios, Klaudios 180f.

Q

Quantz, J. J. 194, 410.
Quistorp, Anny 313.

R

Raabe, Peter 458.
Ramin, Günther 452f.
Rasch, Kurt 463.
Rau, M. L. 454.
Reichardt, Joh. Friedr. 160, 167, 307, 308, 357.
Reimann, Irmgard 313.
Rein, Conrad 173, 175ff.
Reinmar von Zweter 389.
Reissiger, Karl Gottlieb 157, 158, 162, 419.
Rener, Adam 176, 365.
Reutter, Johann Georg 4, 25f.
Reutter, Georg Karl 299.
Rhau, Georg 102, 173, 175.
Rhythmus. — Erziehung durch Rhythmus in Musik u. Leben (Bespr.) 381f.
Rieger, Kurt 313.
Riemann, Hugo 63.
Rietsch, H. 389.
Rietschel, G. 250, 251, 279.
Rischel, Th. 476.
Rochlitz Friedr. 299, 308.
Röder, Joh. 313.
Röllig, Karl Leop. 309, 416.
Rollberg, Fritz 420.
Rolle, Joh. Heinr. 127.
Rondeau 387.
Rosenberg, Herbert 67. — Bespr.: 115, 116.
Rosenthal, Karl August 277, 278, 457.
Roth, Friedr. 194.
Rovetta, Giov. 259f.
Rundfunk. — Probleme des musikal. R. 352ff. — Rundfunkschrifttum 227f. — Grenzen musikalischer Rundfunksendung 471.
Runge, Christoph 252, 268.
Rupsch, Conrad 174.
Rußland. — Findeisens Gesch. d. Musik in R. (Bespr.) 228f.
Rust, Wilhelm 178, 194.

S

Sachs, Curt 36, 98, 259, 448f. — Bespr.: 49.
Salvi, Antonius 5.
Sammartini, Giov. Batt. 299f.
Sandberger, Adolf 194, 307, 369.
Santen-Kolff, J. van 151, 168.
Schäfer, Karl Ludolf 240.
Schallplatte. — Ältere Musik ... Ein Verzeichnis 117ff. — Ältere Musik ... des Orients 189ff.
Scheibe, J. A. 16, 225.
Scheidt, S. 251, 315.
Schein, Joh. H. 249f., 255, 257f., 315.
Schelling, F. W. Jos. v. Der Einfluß der Philosophie Sch.s auf R. Wagner 433ff.
Schenker, Heinr. 217.
Schering, Arnold 67, 75, 159, 168, 172, 278.
Schick, Ernst 307.
Schiedermair, Ludwig 139.
Schiff, Christian 279.
Schindler, A. 103.
Schlagwortkatalog s. Wien.
Schlick, Joh. Conr. 97f., 191.
Schlosser, Julius 195.
Schmalz, Amalie 418.
Schmid, Ernst Fritz 193, 195, 196, 203, 218, 299ff., 335, 462. — Bespr.: 327.
Schmid, Heinr. Kasp. 476.
Schmidt, Helmut 129, 319.
Schmidt, Joh. Phil. Sam. 158.
Schmidt, Wolfg. M. 316.
Schmitz, Arnold 450.
Schmitz, Eugen 151, 152.
Schneider, Constantin 64, 336, 458, 459.
Schneider, Marius 398.
Schneider, Max 450.
Schnerich, Alfred 195, 201, 203f., 216, 324ff., 312.
Schnyder v. Wartensee, Xaver 156.
Schöffer, P. 191.
Schop, Joh. 256.
Schopenhauer, Arthur 434ff., 440f.
Schottländer, J.-W. 48.
Schrade, Leo 363.
Schröder, Edward 391.
Schröder, Otto 420.
Schubert, Franz. — Sch.s Gitarrenquartett 476. — 157, 161, 171.
Schünemann, Georg 454.
Schütz, Heinr. 192, 249, 251, 260. — Sch.-Fest 312ff, 478.
Schultze, Christoph 287.
Schulz, J. A. P. 48f., 316.
Schumann, Georg 38.
Schumann, Rob. 162, 172.
Schurig, Arthur 139.
Schuster, Jos. 414, 416f.
Schwartz, R. 255, 461.
Schwarz-Reiflingen 477.
Schweiger, Hertha 374.
Schweitzer, Anton 6, 154, 166.
Seidl, Arthur 434.
Seiffert, Max 274, 454.
Seiling, Max 158.
Senfl, Ludwig 78f., 173ff., 364. — (s. a. Isaac).
Sequenz 387.
Seydelmann, Franz 414.
Simon, Ernst 194.
Singspiel 166.
Sittard, Jos. 306.
Smijers, Alb. 174, 177.
Sommerkanon 399.
Sondheimer, R. 2, 5, 10.
Spanke, Hans 385ff.
Spassoff, Wassil 191.
Specht, Richard 383.
Spitta, Philipp 65.
Spohr, Louis 152, 155ff., 161f., 169ff.
Springer, Hermann 430.
Stamitz, Carl 416.
Standfuß, J. C. 166.
Steglich, Rud. 67, 305, 312, 316, 334.
Stegmann, Karl David 152ff., 166.
Steibelt 417.
Stein, Fritz 462.
Steinkrüger, Aug. 434.
Steinmüller, Joh. Jos. Wilh. 306, 416.
Stephan, Wolfgang 422.
Stephani, Hermann 191.
Sternfeld, Rich. 162.
Stetten, Paul v. 194.
Stollbrock, L. 4, 26.
Stoltzer, Thomas 51, 174f., 223. — Der Psalm „Noli aemulari" 241ff.
Straßer, Joh. Georg 195, 196, 219.
Streicher, Andreas 45.
Strobel, Heinrich 63.
Strobel, Val. 98.
Sweelinck, J. P. 315.
Swieten, Gottfried van 46, 305f., 309.

T

Tabulatur 186ff.
Tannhuser 387.
Tanz 387.
Taubert, Wilhelm 153, 154, 157.
Telemann, G. Ph. 36, 127, 178.
Terry, Ch. S. 226.
Teyber, Ant. 417.
Thayer, A. W. 103f.
Titl, Anton Emil 153.
Torelli, Gius. 192.
Torri, Luigi 430.
Traeg, Joh. 93.
Trenktrog, Gertrud 313.
Tricklir, Joh. Balth. 307.
Tümpel, W. 252.
Twinger, Jakob 244.

U
Ungarische Volkslieder — über ihre Herausgabe 105ff., 179f.
Ursprung, O. 317.
Utz, Kurt 313.

V
Vályi, Andreas 199.
Variation. — Klaviervariation von Gabrieli bis zu Bach (Bespr.) 181f.
Veit, Eusebius 63.
Verdelot, Ph. 174.
Vesque v. Püttlingen, Joh. 153, 157, 162, 329.
Vetter, Walther 2, 27, 312.
Vietinghoff, Karl v. 351.
Vimercati, Pietro, Mandolinvirtuose 90.
Vinci, L. 16.
Viola pomposa 35ff., 178ff.
Vivaldi, Antonio 452.
Vogler, G. J. 160, 167.
Volbach, Fritz 127.
Volkmann, Ludwig 63.
Volkslied s. Lied, s. a. Lothringen.
Vrieslander, Otto 312.
Vulpius, M. 249.

W.
Wagenseil, G. Chr. 2ff.
Wagner, Peter 238f., 243, 244, 385, 390, 461. — Zum Tode W.s 65f.
Wagner, Rich. 151, 153f., 156ff., 162ff., 167ff., 172, 431. — (s. a. Schelling).
Wagner, Rudolf (Bespr.) 181.
Waldersee, Paul Graf v. 135f.
Waldner, Franz 364, 367.
Wallner, Bertha Antonia 464.
Walter, Anton 199.
Walter, Georg A. 313.
Walther, Joh. 173ff.
Wassermann, Rud. 157.
Weber, Carl Maria v. 152, 154ff., 161, 163, 169f., 171f. — Bd. 1, 2 der Musikal. Werke 333f. — (s. a. Dresden).
Weckmann, M. 315.
Weigl, Joseph 152, 158, 166.
Weismann, Wilh. 285f.
Weizmann, Ernst 194.
Wellek, Albert (Bespr.) 110.
Wellesz, Egon 4, 21, 24, 62, 383, 449.
Wenk, Alexander 422.
Wennington, Wm. 29f.
Wenschuh, Ludwig 196.
Werner, Fritz (Bespr.) 382.
Werner, Gregor Joseph 310.
Werner, L. 38.
Werner, Th. W. 454.
Wichmann, Kurt 313.
Wien. — (s. a. Mandoline, Oper). — Zum Schlagwortkatalog der Musiksammlung der Nationalbibliothek 64.
Wilfer, Albin 178.
Winterfeld, Carl v. 258.
Winzheimer, Bernhard 472, 473.
Wit, Paul de 194.
Wörner, Karl 151, 356.
Wolf, Charlotte 313.
Wolf, Joh. 65, 133, 175, 417, 449. — Bespr.: 185, 237.
Wolff, Harald (Bespr.) 233.
Wolfrum, Phil. 451.
Wooldridge, H. E. 134.
Worcester-Schule 54ff.
Wotquenne, A. 27, 194, 300.
Wranitzky, Paul 211.

Z
Zelter, Carl Friedrich 48, 428, 429. — Z. u. seine Verleger 48.
Zenck, Hermann 50f., 244.
Zeuner, Wolfg. 420.
Zigeuner 107.
Zingel, Rud. Ewald 384, 432.
Zobeley, Fritz 117.
Zulauf, W. 478.
Zumsteeg, J. R. 152, 154.
Zur Nedden, Otto 51, 63, 335.
Zuth, Josef 89, 90, 191, 431, 477, 478. — In memoriam Z. 475.

II. Die in der „Bücherschau" angezeigten bzw. besprochenen Bücher, Dissertationen, Sonderabdrucke usw.

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Eine Besprechung des angezeigten Werkes ist durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

A
Aber: Bach 110 — Beethoven 110.
Adkins: The Military Band 459.
Adlung: Musica mechan. organoedi 108.
Aigrain: Religious Music 108.
Aitken: Music in the home 280.
Alberti: Verdi 45.
Alcari: Parma nella musica 322.
Alchin: Applied Harmony 380.
Aldega de Valdés Ciska: Educazione della voce 108.
Aldrich: A Catalogue . . . Library of Aldrich 459.
d'Alessi: Una questione d'arte organaria veneta del 1759 459.
Alexanian: Treatise of the Violoncello 426.
Allerup: Die „Musica practica" des J. A. Herbst 227.
Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler IV 180.
Amster: Das Virtuosenkonzert im 19. Jhdt. 45.
Andersen: Counterpoint 280.
Andolfi: La „Sonnambula" di Bellini 280.
Anschütz: Musikästhetik (Wellek) 108.
Armin: Technik der Breitspannung 45. — Vertreterfrage des Stauprinzips 180.
Armstrong: Strauß' Tone Poems 180, 380. — Mendelssohns Elijah 280.
Arnold: Accompaniment from a Thorough-Bass 45.
Arro: Zum Problem der Kannel 280.

B
Bach-Jahrbuch 322.
Bär, Der, 1929/30 45.
Baker: Story of music 280.
Balfoort: De hollandsche vioolmakers 280. — Eigenartige Musikinstrumente 380.
Bamberger: Memories . . . in the timber and pianoforte trades 380.
Baresel: Haydn 112. — Verdi 184.
Barnes: The contemp. American Organ 110.
Bartók: Über Herausgabe ungar. Volkslieder 45. — Hungarian Folk music 45.
Basch: Schumann 280.
Baser: Bach im . . . Leben Heidelbergs 460.
Bates: Reminiscences 110.
Beaufils: Schumann 380.
Behrend: Niels W. Gade 46.
Bekker: Wagner 380.
Bell: Church Music 110.
Benedict: Musical People in retrospect 380.
Bennedik: Tonwortunterricht 460.
Benvenisti Viterbi: Hugo Wolf 281.
Bergfeld: Formale Struktur der symphon. Dichtungen Liszts 46.
Berlioz: Souvenirs de voyage (Einstein) 460.
Bernet Kempers: Muziekgeschiedenis 460.
Biamonti: Il „Matrimonio segreto" di Cimarosa 281.
Bibliothèque musicale du Musée de la parole 180.
Bie: Wagner und Bayreuth 46.
Binental: Chopin 323, 426.
Bodky: Der Vortrag alter Klaviermusik 227.
Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen 180.

Boggs: Folklore 110.
Bolfoort: De Hollandsche vioolmakers 180.
Boosey: Fifty Years of music 46, 180, 380.
Borowski: Concert Guide 113.
Borsò: La liuteria ... in Toscana 380.
Botstiber: Haydn (Einstein) 323.
Boughton: Bach 46.
Bourcet: 25 années de Schola 110.
Brewster: The Prison 380.
Brom: Catalogus van de Bibl. d. Nederl. Organisten-Vereeniging 281.
Browne: Our National Ballads 110.
Bruns: Atemkunst u. Stimmhöhe 460.
Bücken: Handbuch d. Musikerziehung 182.
Bunting: The Bunting Collection of Irish folkmusic 227.
Busch: Principles of conducting 112.

C

Calvocoressi: Musical Criticism 426.
Cametti: La musica teatrale a Roma 324.
Capri: Musica dal 1800 al 1930 281.
Carroll: Development of music in schools 281.
Cecil: History of opera in England 281.
Cernicchiaro: Storia della musica nel Brasile 110.
Certo: Musica e canto corale 281.
Cesari: Bruni 110. — Storia della musica 110, 281.
Champlin: Music and the child 110.
Chancellor: The Annals of Covent Garden 426.
Charpentier: Le Chant Grégorien 227.
Chatskata: Chansons pop. tatares 228.
Cherbuliez: Die Schweiz in d. dtsch. Musikgeschichte 460. — Haydn 324, 380.
Cheslock: Violin Vibrato 281.
Chopin: Letters 281.
Christmas Carols 180.
Clare: Musical Appreciation 380.
Claudius, Carl s. Samling.
Clements: Indian Music 281.
Clewn: Psychology of School Music Teaching 283.
Cloeter: Grabstätte Mozarts 46.
Coleman: A Children's Symphony 281.
Commins: Making an orchestra 281.
Cordella: Il ciclo musicale romano... 281.
Cortot: La musique française de piano 281. — Pianoforte Technique 110.
Creuzburg: Die Gewandhauskonzerte 1781—1931 110. — Brahms 110.

D

Damrosch: My musical Life 46.
Danckert: Ursymbole melodischer Gestaltung 426.
Dandelot: Petits Côtés amusants de la vie musicale 460.
Dannreuther: Oxford History of music 324.
Darewski: Wonder Way Music Tutor 180.
David: L'électro-acoustique 111.
Davidson: Stories from the operas 46.
Davies: The Organs of the King's Free Chapel 111. — You can sing 111.
Debussy: Monsieur Croche 281.
Decsey: M. Jeritza 46.
Del Grande: Espressione musicale dei poeti greci 324.
Della Corte: Gaet. Pugnani 324.
Delmas: Charpentier 111.
Densmore: Pawnee Music 426.
Deutsch: Individualpsychologie im Musikunterricht 46.
Dieckmann: Tänze in d. Lautentabulatur d. 16. Jhdts. 46.
Dienstag: Deutsches Theater ... recht 324.
Diestel: Über das Dirigieren 180.
Diller: The Story of Siegfried 111.
Dinges: Wolgadeutsche Volkslieder 180.
Djoudjeff: Rhythme ... dans la musique populaire bulgare 47.
Dmitriev: Chansons pop. tatares 228.
Domorgel, Die Brixener 380.
Doorslaer: La Pratique du chant à Malines 47.
Dorslaer: Ludovicus Episcopus 427.
Draper: 18th Century English Aesthetics 324.
Drennan: Voice and speach 324.
Düring: Die Harmonielehre des Cl. Ptolemaios (Wagner) 180.
Dumesnil: Le Livre du disque 327.
Dumesnil de Gramont: De Luther à Wagner 112.
Dykema: Music for Public School Administrators 324.

E

Earhart: The Eloquent Baton 324.
Easson: The Book of the great music 324.
Eberhardt: Hemmung ... auf dem Griffbrett 47.
Eerson: Stories of the Negro Slave 324.
Ehrhardt: Klangproblem von Cremona 228.
Eimert: Formstrukturen im 17. u. 18. Jhdt. 426.
Ellis: Michael Kelly 324.
Elson: Woman's Work in music 228.
Elster: Deutsches Theater ... recht 324.
Engel, C.: Discords mingled 324.
Engel, G.: Bruckner 324.
Engel, H.: Karten zur Musikgeschichte 324.
England: 50 Favorite Operas 324.
Epping: Improvisation am Klavier 228.
Ernest: W. Berger 181.
Escholier: Le Phonograph et le droit d'auteur 111.
Essner: ABC der Musiklehre 181.
Etten: La Musique dans les prisons 111.
Ewen: Hebrew Music 47. — The unfinished Symphony 47.

F

Farbe-Ton-Forschung III 47.
Farjeon: Pianoforte Phrasing 325.
Farmer: Meccan musical Instruments 47. — The Organ of the ancients 325.
Faustini-Fasini: Nic. Fago 325.
Fawcett: Broadside Ballads 325.
Felderman: The human Voice 325.
Fellowes: The Philidor Manuscripts 47. — English Cathedral Music 47.
Festschrift. Deutsche Akademie in Prag 47.
Festschrift Adolf Koczirz (Engel) 112.
Fielden: Music and character 325.
Findeisen: Gesch. d. Musik in Rußland (Engel) 228.
Fischer-Krückeberg: J. Crügers Praxis pietatis melica 181.
Fischer-Wakeman: Vademekum f. Klavierspieler 47.
Fitz: Anschaulichkeit in der Musiktheorie 325.
Fladerer: Die sudetendeutschen Volkstänze 112.
Fleischer: Strawinsky 181.
Flesch: Klangproblem im Geigenspiel 380.
Flügel: Jugendbewegung u. Jugendmusik 47.
Frere: Bibliotheca musico-liturgica 47.
Friedland: Das Konzertbuch 231.

G

Garbusow: Vielfalt akustischer Grundlagen ... (v. d. Nüll) 281.
Gárdonyi: Ungar. Stileigentümlichkeiten ... Liszts 47.
Garibaldi: Gius. Verdi 325.
Gastoué: L'importance musicale ... du Ms. Hagiopoliters 47.
Gatterdam: Einführung in den Choral 47.
Geiringer: Haydn 380.
Geler: Famous Songs 325.
Gerheuser: Scheiffelhut 181.
Gérold: Les pères de l'église 47.
Gertler: R. Schumann 112.
Gibson: Melody and the lyric 47.
Giddings: Outlines 48.
Gladstone: The Story of the Noblemen's Catch Club 325.
Gmelch: R. Schlecht 48.
Göllerich: Brückner 426.
Gogo: Mascagni 325.
Goldberg: Tin Pan Alley 48. — G. Gershwin 325.
Gondolatsch: Musikgesch. v. Görlitz 230.
Goss: Beethoven 325.

Gozi: Musica nella Republica di S. Marino 48.
Gray: Sibelius 325.
Gress: Entwicklung der Klaviervariation (Mies) 181.
Griesbacher: Glockenfragen 182.
Grüger: Kindermusikinstrumente 426.
Grummann: The mus. Dramas of Wagner 48.
Günther: Die musikal. Form in der Erziehung 325.
Gullan: Choral Speaking 182.

H

Hadow: English Music 48, 325.
Händel-Jahrbuch 325.
Handbuch d. Musikerziehung 182.
Hanson: A Decade of progress, 1921—1931 325.
Hardman: Practical Guide for the conductor 426.
Harrington: Education in church music 325.
Harris: Musical History 325, 426.
Hasse: Tonika-Do-Lehre 182.
Hemardinques: Le Livre du disque 327.
Hensel: Fam. Mendelssohn 426.
Herrmann: Laienchorschule 282.
Herwegh: Liszt, Wagner et leurs amis 282.
Heß: Beethovens Werke u. ihre Gesamtausgabe 230. — Von den Grenzen der Künste 230.
Hesse's Musiker-Kalender 182.
Hewitt: Musical History 48.
Hill: Musical History 48.
Höweler: Muziekgeschiedenis in Beeld 112.
Howard: American Music 48, 282. — Music of Washington's time 426.
Howe: The Boston Symphony Orchestra 230.
Hundoegger: Tonika-Do-Lehre 282.
Hunter: Music and religion 112.

I J

Jacob, G.: Orchestral Technique 112, 182, 230, 283.
Jacob, W.: Leo Blech 48.
Jäckel: Wagner in d. französ. Literatur 283.
Jahr des Kirchenmusikers 182.
Jahrbuch d. Staatl. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik, Berlin 380.
Jahrbuch d. Sammlung Kippenberg 48.
Jahrbuch d. dtsch. Musikorganisation 49.
Jahrbuch Peters 426.
Jahrbuch, Schweizer., f. Musikwissenschaft 231.
Jahresbericht d. Staatl. Ak. Hochschule f. Musik in Berlin 283.
James: Tone Production 112. — Early Keyboard Instruments 49.
Jammers: Die Antiphonen d. rhein. Reimoffizien 182.
Ibn Ishaq al Kindi: Über die Komposition der Melodien 230.
Imhofer: Musikal. Akustik (v. d. Nüll) 282.
Johnstone: Rubato 283.
Jones: Plays of the Restoration 183. — Musico-dramatic Producting 230.
Judd: Singing Technique 283.

K

Kallenbach: Forsters Frische Teutsche Liedlein 49.
Kammerer: Die Musikstücke des Prager Kodex . . . 182.
Kapp: Meyerbeer 230. — The Women in Wagner's life 112.
Karg-Elert: Polaristische Klang . . . lehre 327.
Katalog d. Musikbibliothek Paul Hirsch (Kinsky) 327.
Kent: The Player's Library 283.
Kittler: Der protestant. Orgelchoral 112.
Klein: Great Women-Singers 427.
Klingemann: „Christ ist erstanden" 328.
Klotz: Orgelkunst der Gotik . . . 49.
Klugmann: De Luther à Wagner 112.
Kniese: Tagebuchblätter 1883 49.
Koch: Haydn 380.
König-Beyer: Völkerkunde im Lichte vergl. Musikwissenschaft 49.
Koller: Das Wiener Volkssängertum 182.
Konkle: J. Hopkinson 112.
Kornerup: Indisches Tonsystem 112.
Krause: Gesch. d. musikal. Lebens in der ev. Kirche Westfalens 427.
Kruse: Zelter (Einstein) 427.
Kuhlmann: Tonhöhenbewegung des Aussagesatzes 230.
Kunst: Papuan Music 112.

L

Lach: Gesänge russ. Kriegsgefangener III, 2 112.
La Laurencie: Inventaire du Fonds Blancheton 112.
Lambton: Gilbertian Characters 112.
Lamothe: Cours élementaires 283.
Landau: Das Lied Conr. Kreutzers (Mies) 328.
Lang: Chn. Fink 49.
Lange: Weib u. Welt. Ein Wagnerbuch 49.
Larson: Seashore's „Measures of musical talent" 230.
Lasserre: Le Gout musical 112.
Latzko: Mendelssohn 183. — Schubert 113.
Laue: Die Operndichtung Lortzings 380.
Laux: J. Haas: 182.
Lenoir: F. Planté 112.
Lichtenberger: Wagner 328.
Lightwood: Music and literature 283.
Lindsay: Acoustics 232.
Lippert: Wagner in exile 49.
Liszt's Testament 230.
Loge: Eine Messenhandschrift d. Matth. Krüger 182.
Lourié: Koussevitzky 427.
Lüthy: Mozart u. die Tonartencharakteristik 49.
Luin: Ant. Giannettini 380.

M

Machabey: La Méthode en musicologie 183.
McGehee: People and music 427.
McGray: Principles of conducting 112.
MacMillan: Plays of the Restoration 183.
MacNeill: The Highlanders 230.
Mahrenholz: Die neue Orgel in St. Marien zu Göttingen 49.
Maler: Harmonielehre 230.
Mason, H.: Nelson's Music Practice 113.
Mason, D. G.: Beethoven 230.
Matthay: Pianoforte Technique 183.
Matzke: Musikal. Technologie 427.
Melsa: Violin Playing 283.
Menck: Der Musiker im Roman 49.
Merrill: Master Violins 230.
Micheel: Musikunterricht . . . 380.
Michelmann: Agathe v. Siebold (Mies) 328.
Miller: The Voice 381.
Minister: Beethoven 381.
Moberg: O. Rudbeck 112.
Mohr: Die Allemande 427.
Molnár: Bedeutung d. neuen osteuropäischen Musik 113.
Morris: Practical Harmony 230. — History of Change Ringing 427.
Moser: Die mehrstimm. Vertonung d. Evangeliums 115. — Ein Bachscher Familientag 427.
Mozart-Almanach 113.
Müller-Blattau: Geschichte der Fuge 230. — Gesch. d. Musik in Ost- u. Westpreußen 113.
Mueren, van der: Vlaamsche muziek 381.
Mursell: Psychology of School Music Teaching 283.
Musiker-Jahrbuch, Österr. 231.
Musiker-Kalender, Hesse 182.

N

Nadel: F. Busoni 230. — (Kahl) 381. — Marimba-Musik 49. — Der duale Sinn d. Musik 113.
Nahuque: F. Planté 112.
Naylor: Shakespeare and music 183, 230.
Nef: Histoire de la musique 113.
Nerman: O. Lindblad 230.
Newman: Fact and fiction about Wagner 230. — Stories of the great operas 427.
Newmarch: The Concert-Goer's Library 427.
Nicoli: Early 19th Century Drama 230.
de Ninno: Storia della musica 113, 283.
Nohl: Haydn (Schmid) 325.

Noverre: Letters on dancing 230.
Nüll: Moderne Harmonik 183.
Nüßle: Lehre vom primären Anschlag 427.

O

Odell: The New York Stage 231.
Orbón: La Ensenanza musical en Cuba 231.
Oxford History of music 183.

P

Parry: Evolution of the art of music 427.
Paul: Harmonielehre 183.
Pelizzaro: Parsifal 113.
Perrett: Musical Theory 231.
Pesenti: Canti ... degli Arabi ... 113.
Péter: Debussy 183.
Peters, I.: Die mathemat. u. physikal. Grundlagen d. Musik (v. d. Nüll) 283.
Peters, K.: Den Gregorianiska Sangen 113.
Pfannenstiel: Sing ... spiel mit Kindern 183.
Pfeiffer: Harmonielehre 113.
Pfohl: Wagner 184.
Phelps: Music 231.
Pinck: Lothringer Volkslieder (Bauer) 233.
Pirro: La musique à Paris 1380—1422 50.
Ponte, Da: Mémoires 180.
Ponten: „Musica ars" 183.
Pruvost: La Musique renovée ... 231.
Ptolemäus, Claudius: Harmonielehre 180.
Puccini: Letters 283.

R

Raabe: Liszt 183.
Rackett: Fifty years a drummer 283.
Rameau: The Dancing Master 283.
Rasmussen: Musikens Historie 113.
Rauschning: Gesch. d. Musik in Danzig 50.
Regester: A. Schweitzer 113.
Reinbach: Music in Kansas 231.
Report of the Librarian of Congress 380.
Ricci: L'Orchestrazione 113.
Richardson: Helps to fugue writing 427.
Riemann: Kl. Handbuch der Musikgesch. 328. — Dictionnaire 231.
Ring: Silbenabgrenzung im Kunstgesang 231.
Rittmeyer-Iselin: Volkstüml. Instrumente in der Schweiz 183.
Roeder: Draeseke 381.
Rössel: Bewegungsprobleme des Orgelspiels 183.
Rolland: Histoire de l'opéra 283. — Goethe and Beethoven 50.
Rosenberg, H.: Die deutsche Liedweise im 15. Jhdt. 381.
Rosenberg, W. L.: Schubert's Favorite Songs 381.
Rouald: Myself and others 113.
Rouff: La Vie de Fête sous le Second Empire 183.
Rougé: Folklore de la Touraine 231.
Rowbotham: Mozart and Beethoven 183.
Rudhyar: The Rebirth of Hindu music 231.
Rundfunkschrifttum, Deutsches (Landau) 227.
Russell: Speach and voice 231.

S

Samling, Claudius', of gamle musikinstrumenter 46.
Sandburg: The American Songbag 231.
Sanket: My Life 231.
Sandvik: Norsk Koralhistorie 113.
Scaglia: ... forme musicali strumentali 113.
Scharnagl: Haydn 381.
Schemann: Plüddemann (Mies) 328.
Schering: Gesch. d. Musik in Beispielen 116.
Schiegg: Gesangunterricht ... in bayer. Volksschulen 427.
Schmid: C. P. E. Bach u. seine Kammermusik 50.
Schmidt: Das Männerchorlied Schuberts 50.
Schneider, Ch.: La Restauration du Psautier Huguenot 231.
Schneider, M.: Der Städt. Singverein Eisleben 283.
Schöberlein: Musica sacra 328.
Scholes: The Columbia History of music 231. — History of opera 183.
Schrade: Handschr. Überlieferung d. ältesten Instrumentalmusik 50.
Schubert: Die Technik d. Klavierspiels ... 50.
Schuberth: Choral u. Orgelchoral im 16. u. 17. Jhdt. 183.
Schünemann: Gesch. d. dtsch. Schulmusik 50, 183.
Schuh: Schweizer Musiker 183. — Schweizer. Opernschaffen 183.
Schultz: Vesque v. Püttlingen (Mies) 328. — Instrumentenkunde 113.
Schumann, Eug.: Schumann 183.
Schumann, K. E.: Akustik (v. d. Nüll) 283.
Schuré: Le Drame musical 231. — Femmes inspiratrices 231.
Schweitzer: Bach 231.
Schwers: Das Konzertbuch 231.
Seashore: The Measurement of Pitch Intonation 231.
Seligmann: C. Nielsen ....
Sell: Brahms 184.
Sella: Estetica musicale in S. Tommaso d'Aquino 231.
Shera: Elgar 184, 284.
Simkin, C. F. 111.
Simmer: Gesangunterricht an ... Schulen Österreichs 381.
Sitwell: Southern Baroque Art 231.
Smigelski: Mozart 183.
Smith, L.: Music of the 17th and 18th centuries 184.
Smith, W. S.: Syllabus of the lectures in musical history 232.
Snow: Music and the Out-of-Doors 232.
Söhner: Begleitung d. gregorian. Chorals 50.
Sollitt: Mengelberg 184.
Sonneck: G. Washington 232.
Spanke: „Mittelalterliche Tanzlieder" 381.
Specht: Puccini 184.
Sponsel: Orgelhistorie 50.
Stainer: Christmas Carols 180.
Stearns: The Story of music 232.
Steglich: Händel 182.
Steinitzer: Bruckner 180. — Joh. Strauß 113.
Stengel: Entwicklung d. Klavierkonzerts 232.
Stewart, C. H.: English Cathedral Music 47.
Stewart, G. W.: Acoustics 232.
Stock: Beethovens Symphonies 232.
Stöhr: Harmonielehre 381.
Strobel: Hindemith 184.
Struwe: Erziehung durch Rhythmus in Musik u. Leben (Werner) 382.
Subirá: La Tonadilla escénica (Istel) 329.
Summer: Organs of St. Paul's Cathedral 184.
Szabolcsi: A XVI Magyar históriás zenéje 184.
Szendrei: Rundfunk u. Musikpflege 50. — Dirigierkunde 427.

T

Tebaldini: Ildebr. Pizzetti 232.
Tenschert: Haydn 382. — Mozart 232.
Thalbitter: Légendes ... du Groenland 113.
Therstappen: Die Form bei Schubert 113.
Thomas: Beethoven's Symphonies 232.
Toni: Strappate e violinate 113.
Tournemire: C. Franck 113.
Tronnier: Von Musik u. Musikern (Mies) 184.
Truette: Woman's Work in music 228.

U

d'Udine: L'art du lied ... 232.
Ulrich: Generalbaßpraxis im 18. Jhdt. 382.
Upton: Art-Song in America 50. — Concert Guide 113.
Ursprung: Musikkultur in Spanien 330.

V

Vannes: Dictionnaire des luthiers 427.
Vatielli: Vita musicale a Bologna (Wolff) 232.
Vidor: Klavierpädagog. Führer d. Ed. Peters 50. — Was ist Musikalität 184.
Vincent: Le Nom de Beethoven 284.

Vipont: Music in England 113, 284.
Volkslieder, Lothringer (Bauer) 233.

W

Wätzold: Zelter als Chordirigent 428.
Wagenknecht: Jenny Lind 284.
Wagner: Letters to Pusinelli 427.
Waldmann: Diktate zur Musiklehre 185.
Wallan: Musik als Künderin des reformat. Evangeliums 428.
Warlock: English Ayres 428.
Warren: The Men behind the music 185, 284.
Waters: Song 185.
Watson: Bibliography of Acoustics of Buildings 428.
Wedge: Appled Harmony 284.
Wehle: Orgel-Improvisation 428.
Weigl, B.: Handb. d. Orgelliteratur 185.
Weigl, F.: Goethe-u. Haydnfeier 330.
Weingartner: Schubert 50.
Weisen, Verklingende. Lothringer Volkslieder (Bauer) 233.
Wellek: Renaissance- . . . Synästhesie 50.
Wellesz: Música bizantina 50.
Werlé: Der Männerchor-Dirigent im Volkslied 50. — Volksmusik im Rundfunk 284.
Werner, A.: Musikpflege in Bitterfeld 50.
Werner, Th. W.: Musik in Frankreich (Handschin) 231.
Wetz: Beethoven 428.
Wharton-Wells: Handbook of music 185.
White: The Voice Beautiful 185.
Whittaker: The Concerted Music of Young 185.
Wicart: Le Chanteur 284.
Wilcke: German Diction in singing 428.
Wilson: Musico-dramatic Producting 230.
Winkler: Die Bachstätte in Eisenach 428.
Wood: A Textbook of sound 114. — Sound Waves 114.
Woodhouse: A new Path for pianists 50.
Woolley: Wagner 114, 235.

Z

Zelter: Darstellungen seines Lebens (Einstein) 428.
Zenck: Sixt. Dietrich 50.
Zingel: Harfe u. Harfenspiel 428.
Zorzini: Teoria gen. della musica 114.
Zur Nedden: Oberrhein. Musikgeschichte im 15. u. 16. Jhdt. 49.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

A

Abel: Six Simphonies 460. — Streichquartett 52. — Sonata f. Viola da Gamba u. Cemb. (Einstein) 114.
Aich, Arnt v.: Liederbuch (Rosenberg) 114.
Albinoni: Sonate für Flöte u. B.C. 52.
Altenburg: Intraden 460.
Ameln: Alte Kanons 284.
Anerio: Missa octavi toni — Missa brevis 284.
Angelus Silesius: Zehn Lieder 185.
Asola: Requiem 284.
Ayres, English. Elizabethan . . . 53.

B

Bach, C. P. E.: Konzert f. Violoncell 115. — Sinfonie 52.
Bach, J. C.: Sonate f. Klav. u. Viol. 52.
Bach, J. S.: The Art of Fugue 52. — Konzert f. 4 Cembali mit Streichorch. 383. — Quodlibet 428. — Sonate f. Cembalo u. Flöte 235. — Kantaten Nr. 31, 105: 52, Nr. 46, 182: 185, Nr. 2, 18, 44, 51, 131, 167: 330.
Bach, W. F.: Klaviersonaten 428.
Bäuerle: Altklass. Messen 330.
Becker: Musikal. Frühlingsfrüchte 383.
Bernhard, Chr. s. Theile.
Blume: Sieben chromat. Motetten d. Barock 189.
Brahms: Schaffe in mir . . . 52.
Breitkopf: Goethes Leipziger Liederbuch 331.
Buchner: Der wechter bließ 52.
Burck: Die Deutsche Passion 52.
Buxtehude: Lobet, Christen, euren Heiland 52. — Jesu, meine Freude 52. — Magnificat 284.
Byrd: Lord in thy rage 53.

C

Caccini: Le Nuove Musiche 115.
Casimiri: Anthologia . . . saec. XVI paribus vocibus 284.
Cererols: Asperges me. Missa . . . 52.
Chansons populaires des Bulgares macédoniens 52.
Commer: Meister des Orgelbarock 115.

D

Dalla Bella: Sonate f. Violoncello u. Baß 235.
Della Corte: Scelta di musiche (Einstein) 330.
Denkmäler der Japan. Tonkunst (Hornbostel) 235.
Dreßler: Gott, hilff mir 189. — Vespera nunc 52.

E

Eccard: Der Herr Jesus 189.
Elsbeth: Gott sei lob 52.
Engel: Drei Werke pommerscher Meister 284.
English Ayres 53.

F

Farina: Die Torgauer Gagliarde 115.
Fischer, Joh.: Lustige Suiten 284. — Ouvertüren-Suite 284.
Formen, Musikal., in histor. Reihen 54.
Franck: Es sollen wol Berge [u. andere Chorsätze] 189, 116. — (s. a. Hausmann.)
Frescobaldi: Quattro pezzi 383.
Froberger: Orgelwerke 53.

G

Gabrieli: Sacrae Symphoniae 460.
Galilei: II. Libro de madrigali (Einstein) 284.
Gesualdo: 8 Madrigale (Einstein) 285.
Goethes Leipziger Liederbuch 331.
Gossec: Six Quatuors 460.

H

Hammerschmidt: Zweyerley bitt ich 52.
Handl: Christus surrexit 53. — Recessit pastor 189.
Hasse: Sonata per il cembalo (Einstein) 115.
Haßler: Angelus ad pastores 54.
Hausmann, Franck, Staden, Vintz: 22 Tonsätze 429.
Haydn: Arien aus „Armida", „La vera constanza" 460 f. — Divertimento f. acht Bläser 461. — Divertimento f. 4 Streicher (Einstein) 237. — „Du bist's, dem Ruhm" 53. — Echo (für Streicher) 461. — Kanons 331. — Kanzonetten 53. — Konzert f. Cembalo 429. — Konzert f. Violine, I. 53. — Missa brevis in B 286. — Nelson-Arie (Einstein) 332. — Ouverture 53. — Quartett op. 1, 1 in Es 115 u. (Einstein) 331. — Ritter Roland 383. — Sonaten f. Klavier 331. — Sonaten f. 2 Viol. u. Pfte. 461. — Streichtrio F 53. — Symphonien 185. — Trios f. 2 Viol. u. Baß 461. — Die Londoner Trios 53. —

Werke f. d. Lautwerk (Flötenuhr) 237.
Holzbauer: Sinfonia Edur 461.
Homilius: Wir liegen für dir 52. — Herr, wenn Trübsal 53.
Hughes: Worcester Mediaeval Harmony (Handschin) 54.
Hutter: Notationis Bohem. specimina (Wolf) 185.

I J

Jarzebski: Tamburitte (Einstein) 332.
Joseph: Zehn Lieder des Angelus Silesius 185.
Josquin des Prés: Werken. 14. Lfg. 115.
Isaac: Alleluja 53.

K

Kaller: Liber organi 237.
Keiser: Suite f. Kammerorchester 383.
Kraus: Sonata f. Flöte u. Viola 53.
Kühnel: Sonate f. Viola da gamba u. Cemb. 461.

L

La Rue: Requiem 54.
Lassus: Wach auff [u. andere Chorsätze] 52, 53. — Madrigale u. Chansons 53. — Missa octavi toni 53, 115.
Lechner: Christ, der du bist. Choralmotette 53. — „Das alte jar . . ." 54.
Leclair: 2 Sonaten f. Flöte (Viol.) u. Pfte. 237, 286.
Le Maistre: Jhesus Christus 53.
Lotti: Kyrie 53.
Luetkeman: Fantasien über Kirchenmelodien 286.
Lully: Oeuvres . . . 333.
Lupi: Zehn Lieder 286, 461.

M

Marenzio: Sämtl. Werke 333.
Martens: Musikal. Formen in histor. Reihen 54.
Mayer: Das Weihnachtsevangelium 185.
Meiland: Lobet den Herren 52.
Messen, altklassische in moderner Notation 330.
Mestres de l'escolania de Montserrat (Wolf) 237.
Milan: Musikal. Werke (Gombosi) 185.
de Monte: Liber madrigalium 237.
Monteverdi: Opere 189.
Morgenlieder, Geistliche 53.
Moritz v. Hessen: Vier Fugen 383.
Motetten, 7 chrom., des Barock 189.
Mozart: „Adoramus" 52. — „Hochzeit d. Figaro" (Einstein) 115. — Drei Konzerte nach Klaviersonaten von J. C. Bach 286. — Symphonie C 54. — Sinfonie X 54. — Sechs deutsche Tänze 461.

O

Otto: Intrada f. Kammerorchester 383.

P

Palestrina: Dies sanctificatus 54. — Missa . . . 54.
Pasquini: Sonate f. 2 Klaviere 287.
Pommersche Volksballaden 287.
Praetorius: In natali Domini 54.
Purcell: Lord, now letters Thou 116.

R

Resinarius: Vater unser 52.
Riccio: Jubilent omnes. Geistl. Konzert 54.
Rhau: Bicinia (Rosenberg) 116.
Richter: Sinfonia 54.
Rosenmüller: Der 134. Psalm 429.

S

Scheidler: Sonate f. Gitarre u. Geige 287 u. (Einstein) 383.
Schein: Unser Leben 116. — Sihe, nach Trost 189. — Sechs deutsche Motetten 116.
Schering: Gesch. d. Musik in Beispielen 116.
Schnellinger: Aller Augen warten 52.
Schütz: Aller Augen warten [u. andere Chorsätze] 52, 53, 54, 189. — Der 116. Psalm 116.
Schultze: Das bittere Leiden (Einstein) 287.
Staden: Nun wollen wir das alte Jahr [u. andere Chorsätze] 54, 189. — (s. a. Hausmann).
Stoltzer: Herr, wie lang 53.
Stradella: La forza d'amor paterno 116.
Sweelinck: Exauc', ô mon Dieu 53. — Resurrexit 53.

T

Tänze, Leichte, v. Haydn u. a. 115.
Telemann: Selig sind die Toten 116. — Konzert f. vier Violinen 287. — Quartett . . . 461.
Theile u. Bernhard: Zwei Kurzmessen 383.
Torelli: Konzert f. Streicher u. Orgel 117.

V

de Vento: Also hat Gott 189.
Vierdanck: Spielmusik f. 2 u. 3 Viol. 287.
Vintz, G. s. Hausmann.
Volksballaden, Pommersche 287.

W

Wagner: Das Graduale d. St. Thomaskirche zu Leipzig (Grossmann) 238.
Walther: Kom Gott 53.
Weber: Musikal. Werke (Kroll) 333.
Willaert: Ave Maria 52.
Wolf: Sonate a moll, 1785 287.
Worcester Mediaeval Harmony (Handschin) 54.
Wüllner: Chorübungen (Einstein) 287.

Z

Zelter: Die Gunst des Augenblicks 240. — Kantate „Laßt fahren hin das Allzuflüchtige" 461. — 50 Lieder (Einstein) 429. — Johanna Sebus 240. — Trauerkantate 288.
Zumsteeg: Kleine Balladen 461.

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

ausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Jahrg. Oktober 1931 Heft 1

uck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 14. Jahrgang Oktober 1931

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

†

PETER WAGNER

Die Musikwissenschaft hat einen neuen schweren Verlust zu melden. Am 17. Oktober ist zu Freiburg/Schweiz Professor Dr. PETER WAGNER verschieden.

Zur Entwicklungsgeschichte der opera seria um 1750 in Wien

Von

Walther Vetter (z. Z. Hamburg)

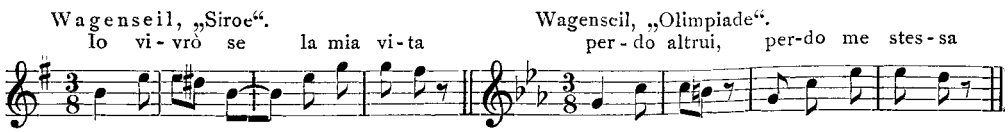
Vom Ende der dreißiger bis tief in die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus sind in Wien Musiker am Werk, die dem ernsthaften und gediegenen, mitunter etwas schwerfälligen Opernstil, wie er seit Caldara und Conti, namentlich jedoch seit J. J. Fux in dieser Stadt heimisch war, eine größere Geschmeidigkeit und — echt Wienerische — Weltfreudigkeit leihen. An ihrem Teil bereiten sie den Stilumschwung mit vor, wie er von Mannheim und Wien ausging, und innerlich stehen sie zuweilen bereits auf dem Boden des zukünftigen Musikideals. Sie sind keine kraftgenialischen, noch zielbewußte oder willensstarke Naturen, deshalb mußten sie in einer Zeit, die eine Epoche der inneren Gärung war, zunächst nur geringe Spuren hinterlassen. Trotzdem haben auch ihre Werke jene Gärung mit verursacht, und das Ethos ihres Schaffens war die Kraft, die heimlich ihrerseits wirksam war, als man sich in der musikalischen Welt, wie auch auf anderen Geistesgebieten, gedrungen fühlte, für einen neu sich formenden Gehalt menschlichen Daseins gemäße Arten des Ausdrucks ausfindig zu machen.

Unter diesen in ihrer geschichtlichen und künstlerischen Bedeutung merkwürdig zwitterhaften Kleinmeistern nimmt der als Klavierkomponist und Sinfoniker hinlänglich gewürdigte[1], als Opernschöpfer bisher jedoch so gut wie völlig ignorierte G. Chr. Wagenseil eine besondere Stellung ein. Er ist ein echter Wiener, ein musikalischer Abkömmling, nicht aber Epigone der Fux und Caldara. Dabei neigt sein Stil, ohne im geringsten revolutionär zu sein, der Mannheimer Richtung merklich zu, so daß er im Rahmen der Zeit durchaus modern wirkt. Diese Verquickung von Vergangenem und Zukünftigem ist für seine musikalische Mentalität kennzeichnend. Seiner innersten Natur nach steht Wagenseil dem typischen Neuneapolitaner Christian Bach nahe, und auch mit Mozarts Kunst hat seine Musik mannigfache Züge gemeinsam. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik gehen von Wagenseil bekanntlich außer auf Mozart auch auf Haydn gewisse Wirkungen aus[2]. Seine Beziehungen zu dem seiner Wesensart in vielen Punkten geradezu entgegengesetzten Gluck habe ich bereits früher beleuchtet[3]. Hier sei nur soviel angedeutet,

[1] R. Sondheimer, Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, AfM IV, 85f.

[2] H. Abert, W. A. Mozart I, 148, 391; H. Riemann, Hdb. d. Mg. II, 3, 131.

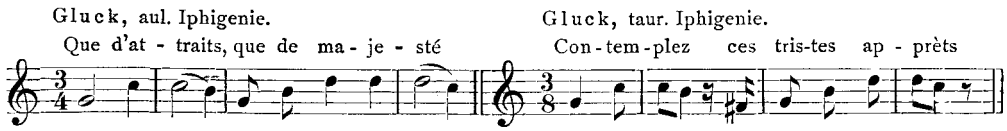
[3] ZfM VIII, 385ff.; auch in der Abert-Gedenkschrift. — Fast tongetreue melodische Übereinstimmungen, wie sie sich zwischen Wagenseil und Gluck nicht selten finden, sind in damaliger Zeit nichts Besonderes. Erwähnt zu werden verdienen sie nur, wenn es sich, wie im folgenden Falle, um Lieblingsmotive Glucks handelt, die er an exponierten Stellen seiner Reformopern verwendet:



daß die ungemein sorgfältige Durcharbeitung aller musikalischen Elemente den Opernkomponisten Wagenseil dahin führt, daß er der häufig widermusikalisch gedehnten italienischen Arienform untreu wird und eine wesentlich knappere, im Grunde Wienerische (Lied-)Form bevorzugt, ja, daß er in der Favola pastorale *Euridice* die Kleinformen unter Vorwegnahme des von Gluck in seinen Reformopern ausgebildeten Verfahrens zu einem einheitlichen Komplex von imponierender Größe zusammenschweißt. Handelt es sich also hier um eine im wesentlichen formale Beziehung[1], so ergeben sich die Berührungspunkte zwischen Wagenseil und dem Kreise Mozarts vornehmlich innerhalb der melodischen, rhythmischen und auch der harmonischen Anlage. Wenn man von einem Übergewicht des rein Musikalischen bei Wagenseil sprechen darf, so doch keineswegs in der von Kretzschmar in einem anderen Zusammenhange gerügten Bedeutung, aus der heraus sich eine unangebrachte „Selbstherrlichkeit" des musikalischen Elementes innerhalb der Oper ergibt[2]: Kretzschmar exemplifiziert auf die rein quantitative Überlegenheit der Töne über die Worte, während das spezifisch Musikhafte bei Wagenseil eine vornehmlich qualitative Erscheinung ist.

Wenn man Wagenseils Schaffen mit demjenigen seines Amtskollegen Bonno vergleicht, erscheint er auch chronologisch als die führende Persönlichkeit, denn Bonnos wichtigere Wiener Opern sind nach den entscheidenden Bühnenwerken Wagenseils zu datieren. H. J. Moser bezeichnet den Instrumentalkomponisten Bonno als Mittelsmann zwischen den Zeitaltern Fux-Caldara und Gluck-Haydn[3]; damit ist eine Beziehung angedeutet, die auch auf den Opernkomponisten Bonno, mehr noch auf den ihn überragenden Wagenseil zutrifft.

Die persönliche Berührungsmöglichkeit zwischen Bonno und Wagenseil war groß. Beide bewarben sich um die Stelle eines Kaiserlichen Hofkompositeurs; Bonno erhielt den Titel, Wagenseil wurde Kammerkomponist, beide jedoch behielten das gewöhnliche Hofscholarengehalt —, das sparsame Regime Maria Theresias warf seine Schatten voraus. Der damals körperlich schon recht gebrechliche J. J. Fux erstattete in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister über die beiden ein Gutachten: an Wagenseil, den er als persönlichen Schüler zweifellos genau kannte, rühmt der Altmeister die Neigung zu kontrapunktischer Schreibart; er erhofft von dem jungen Musiker, daß er gegenüber der modernen „licentiösen" Kompositionsart die alte



[1] Geistig sind Wagenseil und Gluck vielfach Antipoden. Wenn A. Heuß in seiner Studie „Gluck als Musikdramatiker" (ZIMG XV, 275) als „die beiden Prinzipien tonkünstlerischen Schaffens" „die rein geistig-produktive Arbeit" und „die produktiv musikalische" bezeichnet und alsdann erklärt, daß bei Gluck das erstgenannte Prinzip unverhältnismäßig stark im Vordergrund stünde, so spricht er damit ein Urteil aus, das auf Wagenseil in genauer Umkehrung anwendbar ist: bei ihm ist das primäre Prinzip zweifellos das „produktiv musikalische".

[2] Gesch. d. Oper, 163.

[3] Gesch. d. deutschen Musik II, 1, 383, Anm. 1.

„regelmäßige" Schreibweise zu ihrem Rechte kommen lassen werde[1]. An Bonno hat er auszusetzen, „daß Er in denen Grund Regeln des Contrapunkts noch nicht genug unterrichtet seye" und „Er in dem, was Ihner noch ermangelt, sich instruieren lassen solle"[2]. Bonno und Wagenseil wirkten mithin nicht nur am gleichen Hofe in derselben Stadt, vielmehr unter ganz verwandten Lebensbedingungen. Ihre Wege müssen sich häufig gekreuzt, und als Künstler und Menschen müssen sie einander genau gekannt haben. Da, wie erwähnt, Bonnos vornehmlich in Frage kommende Opern jüngeren Datums sind als die Wagenseilschen, ist die Schlußfolgerung berechtigt, daß der an Jahren Ältere unmittelbare Anregungen des Wagenseilschen Schaffens aufgenommen und verarbeitet hat.

Gleichzeitig mit den genannten Gesuchen Bonnos und Wagenseils läuft die — erfolgreiche — Bewerbung des Bologneser Domkapellmeisters L. A. Predieri um den Posten eines Vizekapellmeisters[3]. Nach Fux' Tode (1741) wird er Hofkapellmeister. Nicht bloß dank seiner beruflichen Stellung, vielmehr auch geistig ordnet er sich jenen Kreisen ein, in welchen wir Wagenseil und Bonno antreffen. Das wiegt umso schwerer, als Predieri wesentlich älter ist als seine beiden ihm untergeordneten Kollegen. Natürlich macht sich das Menschenalter, das ihn von Wagenseil trennt, in seinem Stil bemerkbar; sein Musikertum neigt, ganz abgesehen von einem starken norditalienischen Einschlag, in den Wiener Opern ungleich mehr der Fuxschen Schreibweise zu. Trotzdem hat es unverhältnismäßig zahlreichere Berührungspunkte mit dem Stil der Wagenseil und Bonno als das Schaffen Fuxens selbst. Wenn Bonno und Wagenseil zwischen den reichlich entgegengesetzten Welten eines Fux und eines Gluck vermitteln, fällt Predieri die bescheidenere Rolle zu, die stilistische Brücke zwischen Fux und Wagenseil zu schlagen[4].

Wer Wagenseils saftige und vollblütige Art des Musizierens; wer seine reiche, zuweilen üppige Erfindung; wer die feinsinnige, gründliche und originelle Verarbeitung seiner thematischen Einfälle kennt, könnte ob seines geringen Erfolges als Opernkomponist umso mehr erstaunt sein, als es während der vierziger und beginnenden fünfziger Jahre keinen Meister der Oper gibt, mit dem Wagenseil es in der Ausarbeitung des musikalischen Details, im sinngemäßen Eingehen auf Einzelheiten der Dichtung, in der Schönheit der musikalischen Linienführung und der Farbigkeit der Harmonien nicht aufnähme. An seinem größten „dramatischen" Wurfe, der Orfeo-Euridice-Szene in der erwähnten Favola pastorale, läßt sich unschwer der Grund für sein relatives Versagen als Opernkomponist demonstrieren. Bei diesem ins Monumentale gesteigerten Szenenkomplex handelt es sich lediglich um einen für eine Mischoper beigesteuerten Einzelteil. Der Komponist entzieht sich gleichsam der Verantwortung für den Gesamtplan der Oper, der im Sinne dieser großen Szene hätte angelegt werden müssen; er überläßt es seinen Mitarbei-

[1] Vgl. die handschriftlichen Notizen S. Molitors in der Wiener Nationalbibliothek.
[2] Vgl. Egon Wellesz, Giuseppe Bonno, SIMG XI, 438.
[3] Vgl. E. Wellesz a. a. O. 397. — Die Angabe in Riemanns Musiklexikon, Predieri sei 1726—47 aktiver Hofkapellmeister in Wien gewesen, ist demnach zu berichtigen.
[4] L. Stollbrock betont in der Vjschr. f. Mw. VIII, daß man bei Hofe Reutter d. J. außerordentlich hoch schätzte, mit Predieris Leistungen jedoch wenig zufrieden gewesen zu sein scheine. Trotzdem ist dieser als Opernkomponist im Vergleich zu Reutter fraglos die stärkere Persönlichkeit.

tern, den Bernasconi, Galuppi, Hasse, Holzbauer und Jommelli, aus dem Werke als Ganzem eine Durchschnittsoper zu machen, wie die Literatur sie zu Dutzenden aufweist. Zwölf Jahre vor Beginn des Gluckschen Reformwerks schafft er einen des „Orfeo"-Komponisten würdigen Torso, bringt aber nicht die Kraft auf zu einer vom ersten bis zum letzten Takt großzügig disponierten „Reformoper". Nach 1750, dem „Euridice"-Jahr, tritt eine längere Pause in seinem Schaffen ein. Es ist, als ob er Zeit brauche zur Selbstbesinnung. Das Ergebnis dieses unproduktiven Lustrums ist, daß Wagenseil den Weg zur Oper nicht mehr zurückfindet; er schreibt eine Azione sacra, ein Oratorium, *Gioas, rè di Giuda,* auf den Text Metastasios (1755).

Zur Vollendung als Instrumentalkomponist kommt Wagenseil sogar noch viel später[1]. Ganz gewiß war er, als er seine Hauptaufmerksamkeit dem sinfonischen Schaffen zuwandte, erst so recht in seinem Element. Angesichts seines gesamten Schaffens aber kann man die verhältnismäßig späte sinfonische Meisterschaft nur als eine zweite Reifezeit kennzeichnen. Was der Komponist hier erreichte, war innerhalb eines enger umgrenzten Sondergebietes die zweite Ernte von künstlerischen Früchten, die schon einmal — auf einem ihm weniger gemäßen Boden — herangereift waren. Vom Standpunkt des reinen ästhetischen Wohlgefallens betrachtet, bieten zahlreiche Wagenseilsche Opernarien und eine ganze Anzahl von Rezitativen, namentlich Accompagnati, eine reiche Fülle edler und überraschend fortschrittlicher Musik, die nur aus dem einzigen Grunde eine gewisse Geteiltheit der Empfindungen im Hörer auslöst, weil sie zuweilen den Zusammenhang mit der großen Linie der Oper vermissen läßt[2].

Als Dreißiger schrieb Wagenseil seine erste Oper, den *Ariodante,* nicht, wie die Mehrzahl der späteren Werke, auf Metastasianischen Text, vielmehr zur Dichtung von Antonius Salvi. Als einzige Wagenseilsche Oper ist „Ariodante" nicht für Wien, sondern für Venedig bestimmt. Offenbar verdankt die Musik ihre Entstehung ganz zufälligen Zusammenhängen in einer Zeit, da der Komponist sich selbst noch nicht gefunden hat. Die Komposition weist mehr konventionelle Züge auf, als irgend ein späteres Werk. Trotzdem finden sich einige persönliche Züge darin, namentlich in rein instrumentaler Beziehung. Die später besonders ausgebildete Kunst der Weiterspinnung eines markanten musikalischen Gedankens wird keimhaft bereits fühlbar, und es kommen Momente vor, in denen die Melodie mit einer gewissen Selbstherrlichkeit und ohne rechte Beziehung zum Text ihren Weg geht. Noch ist die Dichtung dem Komponisten ein willkommener Vorwand zum unbekümmerten Darauflosmusizieren, der Drang zu peinlicher Abwägung von Ursache und Wirkung mangelt ihm noch.

In *Alessandro nell' Indie* (1748) ist dieser Mangel schon merklich ausgeglichen. In der Arie (Notenbeisp. 1) trifft die Musik den Ton des aufbegehrenden Rache-

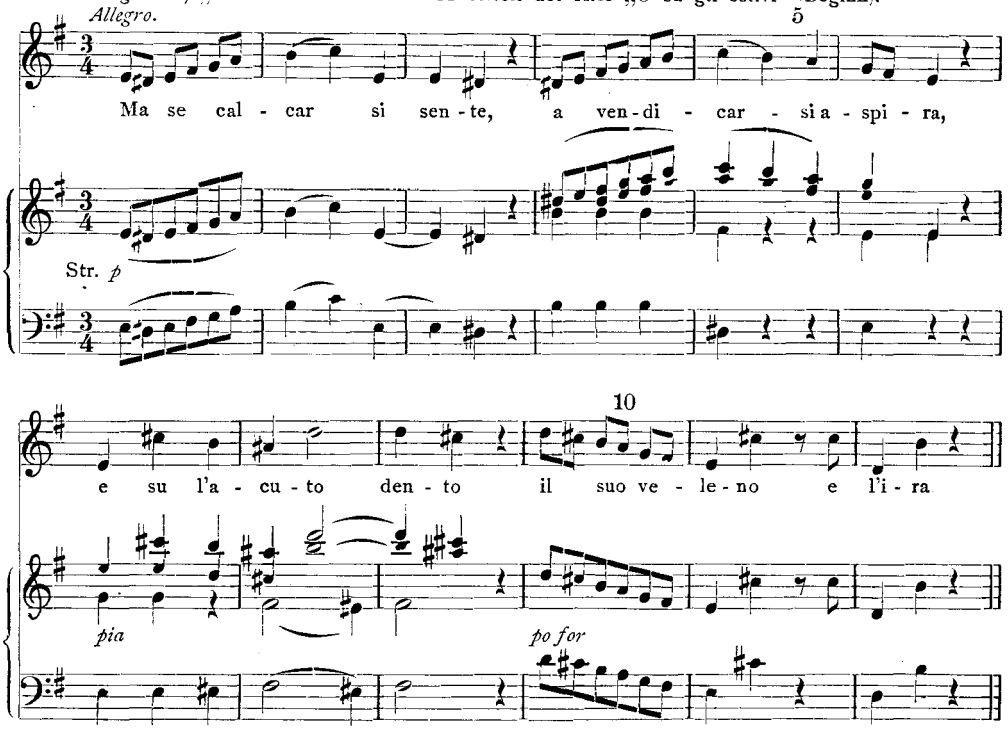
---

[1] R. Sondheimer datiert (AfM IV, 85ff., 91ff.) die Meistersinfonien erst gegen 1760.

[2] An sich verhindert die rein musikalische Einstellung Wagenseils keineswegs das Zustandekommen einer opernmäßig wertvollen Vertonung. Bedenklich ist lediglich, daß in Wagenseils Opern die Musik in zahlreichen Fällen die einzige Quelle seines Gestaltens bildet. Vgl. Hermann Aberts Ausführungen über die Aufgabe der Musik im musikalischen Drama (Basler Kongreßbericht, S. 24).

durstes ebenso glücklich, wie sie das schwülstige und dramatisch unglaubwürdige Gleichnis von der „pigra serpe“ vernachlässigt. Andrerseits ist die Musik weniger aus der Eigenart der Singstimme, als aus dem Charakter der Instrumente heraus empfunden; Intervalle, wie die verminderte Quart und große Sept, sind wenig sanglich und werden zwangsläufig durch den Gang des Orchesters bestimmt. Trotzdem ist dieses wild einherfegende Allegro in seiner musikalischen Gedrungenheit ein echter Wagenseil und erinnert in nichts an jene mechanische Unisonoführung von Gesang und Instrumentalstimme, wie sie sich in den Arien der mehr und mehr verflachenden Metastasianischen Oper namentlich in Deutschland einbürgert[1].

1. Wagenseil, „Alessando nell' Indie“ Mittelteil der Arie „O su gli estivi“ (Beginn).

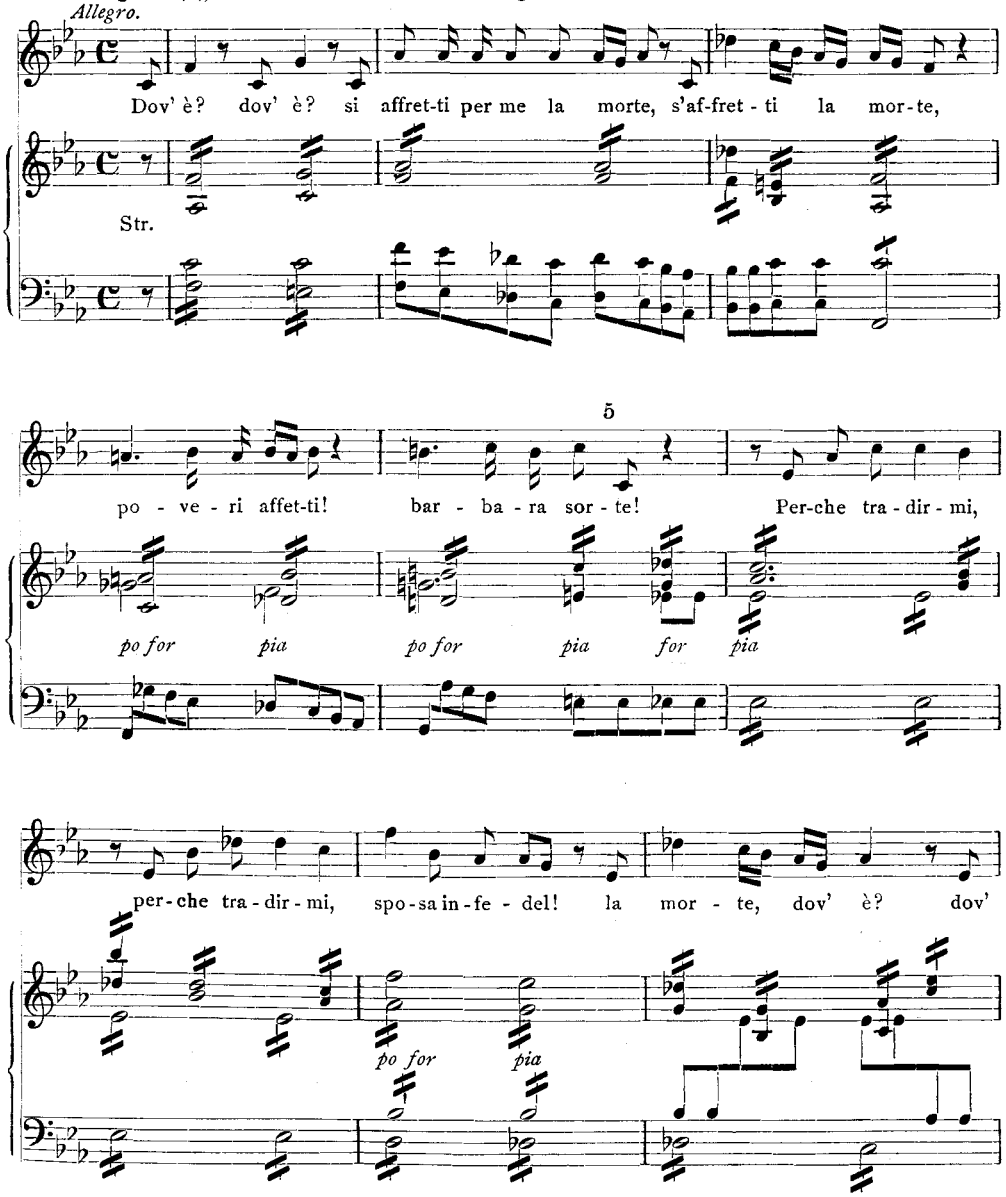


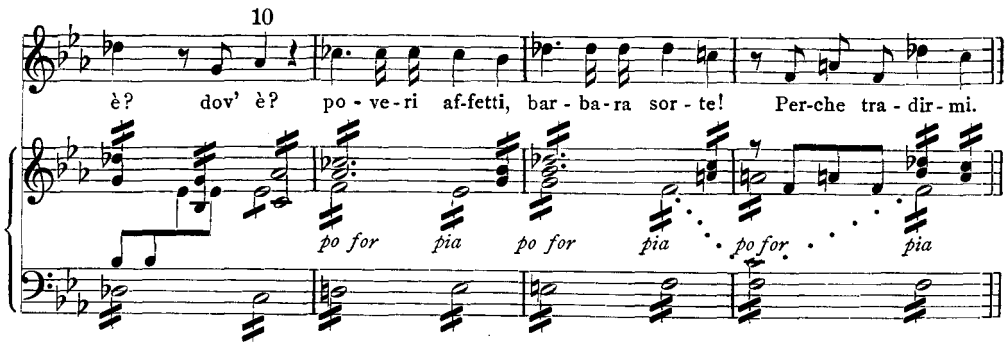
Die musikalische Herausarbeitung von Höhepunkten der Opernhandlung pflegt Wagenseil in jenen seltenen Fällen zu gelingen, in denen Metastasios Text nicht oder nur in geringem Grade von des Gedankens Blässe angekränkelt ist und ein eindeutiger seelischer Affekt mit möglichst geringem Aufwand an Worten und unter Verzicht auf eine allzu breit sich spreizende Metapher umrissen wird. Der Komponist weiß alsdann den orchestralen Ausdruck auf den betreffenden Gefühlsgehalt zu konzentrieren, er kann ihn aber innerhalb dieser Gefühlssphäre musikalisch so

[1] Wie weit die Zerrüttung des gesanglichen Prinzips und die Verwischung auch der letzten Spuren des belcantistischen Ideals in der trotz ihrer textlichen Neuorientierung noch von Metastasio herkommenden Oper im Deutschland der siebziger Jahre gediehen sind, zeigt nichts deutlicher als die erste durchkomponierte deutsche Oper, die Wieland-Schweitzersche „Alceste“, worin uns eine geradezu verblüffende Hilflosigkeit in der Führung der Singstimme begegnet.

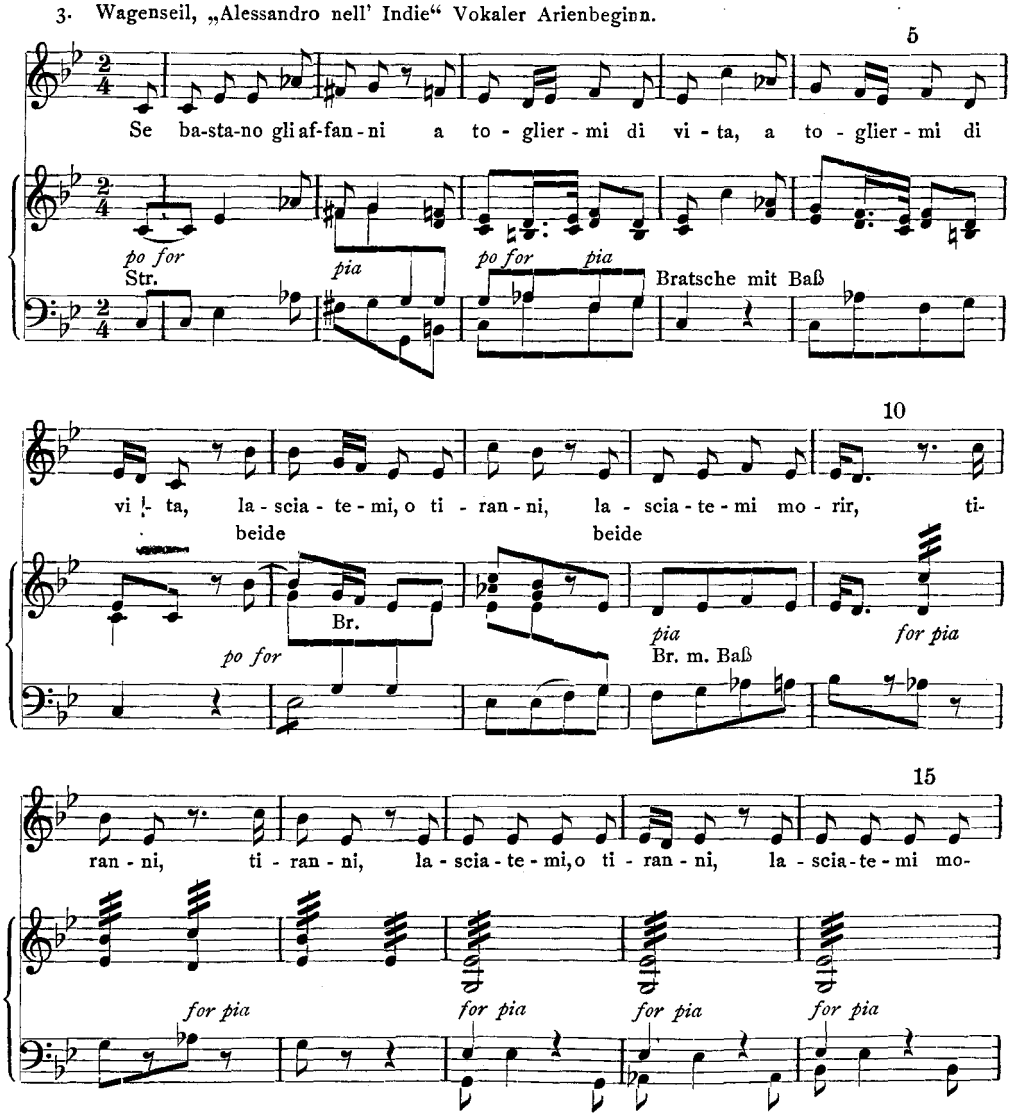
mannigfaltig gestalten, wie es seinem ausgeprägten instrumentalen Stilempfinden entspricht, und er entgeht ganz von selbst der Gefahr, seiner Musik durch Eingehen auf die wechselvollen Gefühlsschwankungen eines bewegten Textinhalts Schwung und Stoßkraft zu lähmen oder aber am Sinne der Dichtung vorbeizumusizieren. Unter solchermaßen günstig sich anlassenden Auspizien vereinigen sich in Wagenseils Partituren zuweilen unterschiedliche Wirkungsmöglichkeiten zu einem Endeffekt, der in der Opernkunst der Zeit seinesgleichen nicht findet. Zu den Treffern dieser Art gehören im „Alessandro" die Arien Beisp. 2 und 3.

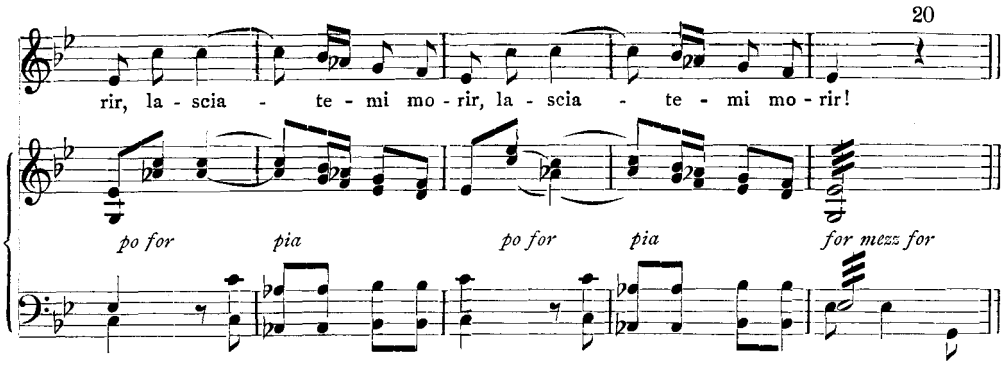
2. Wagenseil, „Alessandro nell' Indie" Arienbeginn.





3. Wagenseil, „Alessandro nell' Indie" Vokaler Arienbeginn.

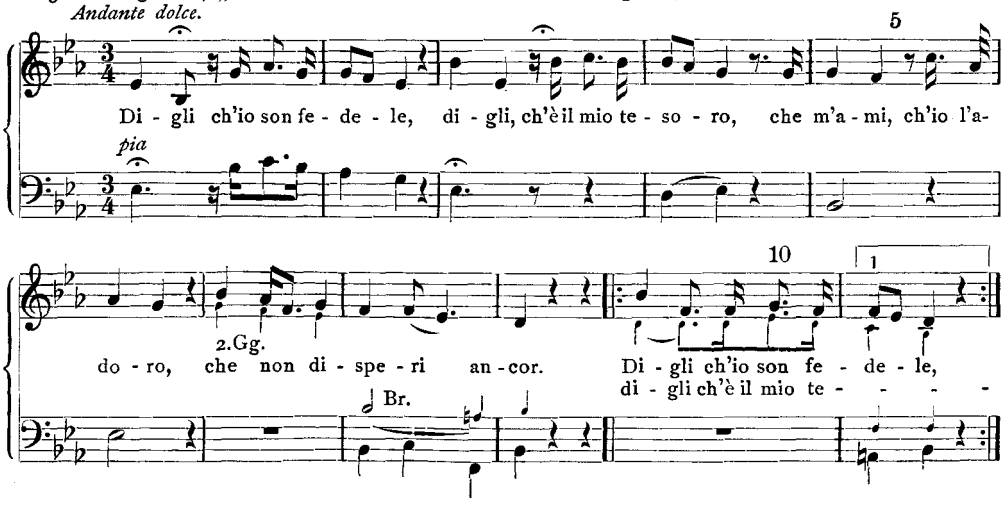


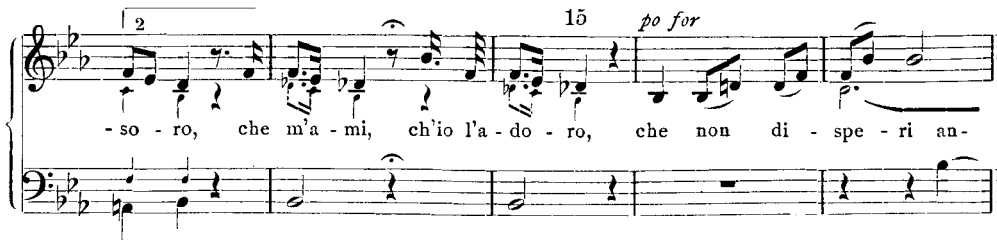


Diese Musik mit ihrer sprechenden und dennoch kantabeln Singstimme und ihren ausdrucksvoll bewegten Bässen zeugt für sich selbst; ich verweise nur auf den melodischen Durchgangston in den Bässen von Beisp. 3, Takt 14, dank welchem der Komponist die von Takt 12 bis 16 reichende melodische Stagnation der Singstimme auf ingeniöse Art kompensiert. Dieser Vorgang ist absolut typisch für Wagenseil: die Unrast eines Zeitalters, das den Keim großer kunstgeschichtlicher Ereignisse in sich trägt, aber noch nicht die Kraft verspürt, diese Ereignisse zu gebären, schwingt bis in die Tiefen der Wagenseilschen Kunst hinein; sie inspiriert ihn einerseits zu genialischem Einfall und kühner Gestaltung, läßt es andrerseits aber noch nicht zu jenem innern Gleichgewicht und jener Abgeklärtheit kommen, die auch für leidenschaftlichste Szenen etwa Mozarts kennzeichnend bleiben.

Weichere und anmutigere Melodien, idyllische und elegische Klänge kommen Wagenseil in den Sinn, wenn er dem dramatischen Zusammenhang geringere Aufmerksamkeit schenkt und sich selbstvergessen in seine Musik flüchtet. Einmal stimmt Erissena im „Alessandro" (II, 15) ein kleines Lied an, eine Art Air nouveau, der uns wie ein Gast aus der Opéra comique der Duni, Monsigny, Philidor, Grétry, Gluck anmutet: der Charakter des Textes legitimiert jedoch keineswegs in hinreichendem Grade diese Haltung der Musik. Ähnlich liegt der Fall bei Cleofides Arie, Beisp. 3a.

3a. Wagenseil, „Alessandro nell' Indie" Vokaler Arienbeginn (Skizze).

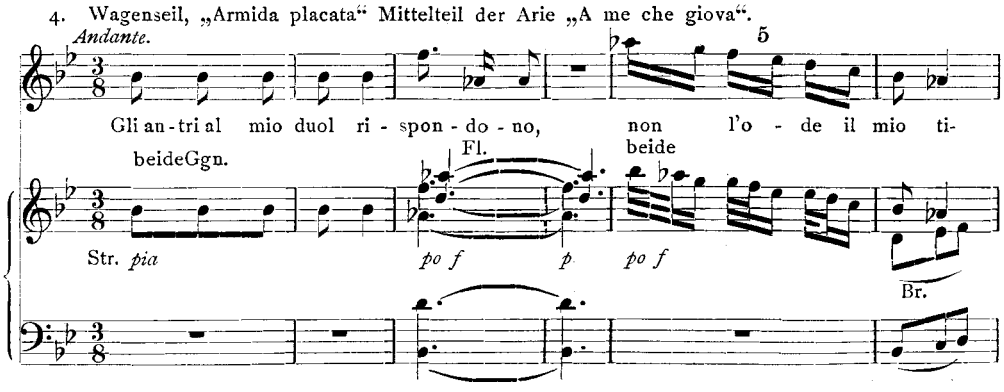




Hier findet der Komponist für die Liebe einer Frau, die im Unglück höchste Besonnenheit wahrt, nur einen indifferenten und wenig prägnanten Ton der Innigkeit und Schwärmerei. In dieser Musik, die eines selbständigen Wertes nicht ermangelt, schimmert ein Glanz versonnener Romantik, wie wir ihn auch sonst bei Wagenseil finden. Nicola Piccinni, der spätere Antagonist Glucks in Paris, lehnt sich an diese Art der Schreibweise an, wenn er ausdrucksvoll bis zur Überempfindsamkeit komponiert und „der neuneapolitanische Grundzug der Weichheit bei ihm nicht selten eine sehr sympathische, trauliche und herzliche Färbung" annimmt[1]. Übrigens ist dieses Beisp. mit seinem schnellen Wechsel von Dur und Moll (Takt 13ff.) geradezu ein Kronzeugnis für wichtige Übereinstimmungen zwischen Wagenseil und Piccinni[2].

Unter den zahlreichen Bühnenwerken, die Wagenseil 1750 schuf, nimmt die Mischoper *Armida placata* einen besonderen Rang ein. Es ist, als ob der Komponist eine Ehre dareingelegt hätte, in der Gesellschaft der Bonno, Predieri und Hasse eine gute Figur zu machen. Hier findet Wagenseil durchaus einen eigenen und — im Gegensatz zu seinen durchweg älteren Mitarbeitern — fortschrittlichen Stil. So ist der Arienmittelteil, Beisp. 4, in seiner ganzen rührenden Einfachheit, seiner pastellfarbenen Lichtheit und der anmutigen Ornamentik seiner erst allmählich sich entwickelnden leicht geschwungenen Linien ein liebreizendes Stück musikalischen Rokokos, das auch heute nichts von seiner Ursprünglichkeit verloren hat[3]. Ein kräftigerer Ton herrscht im Duett zwischen Rinaldo und Armida. Sopran

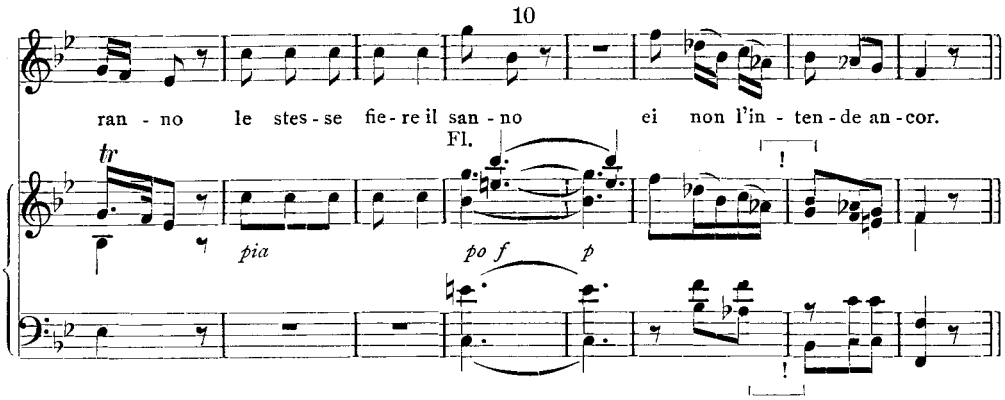
4. Wagenseil, „Armida placata" Mittelteil der Arie „A me che giova".



[1] Vgl. H. Abert, Mozart I, 250ff.

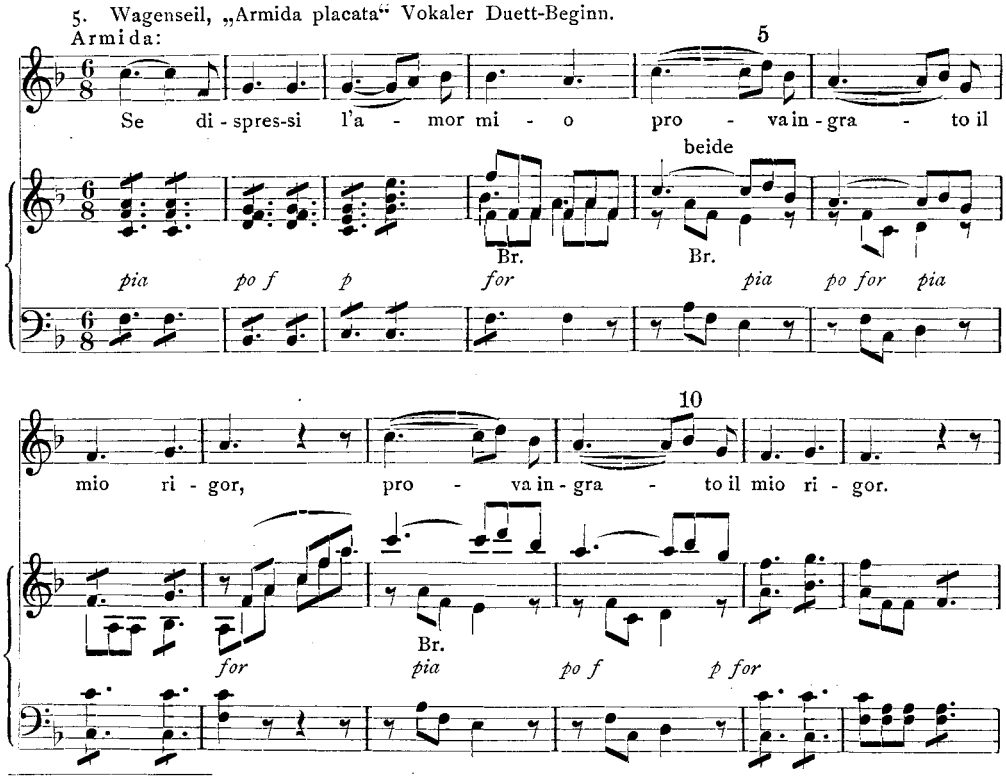
[2] Hier ist heranzuziehen, was Abert a. a. O. 253f. über den Wechsel von Dur und Moll bei Piccinni, R. Sondheimer, AfM IV, 92, über die gleiche Erscheinung bei Wagenseil sagt.

[3] Diese Klänge gehören bereits dem Zeitalter der „schlichten Vereinzelung", der „triebhaften Natur" und der „zwischenfarbigen Stimmungen" an, das H. J. Moser in seiner



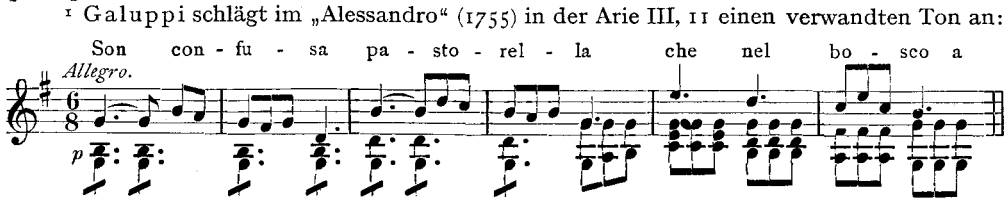
(Rinaldo), Alt (Armida) und Orchester (in ihm nicht zuletzt die Bässe) wetteifern miteinander. Trotz der liedhaften Anlage des koloratur- und vorspiellosen Zwiegesangs fehlt der große Zug nicht (Beisp. 5)[1].

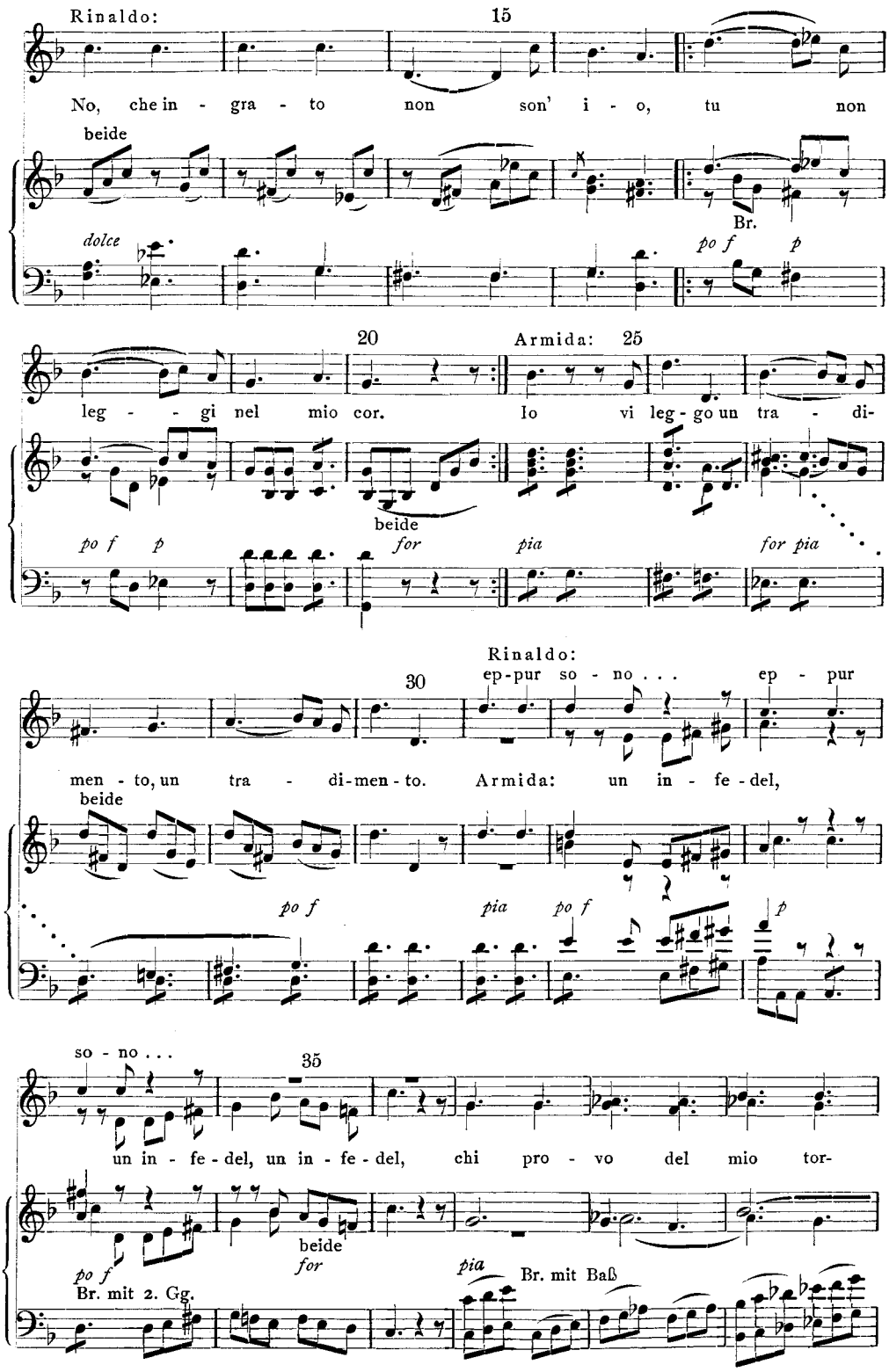
5. Wagenseil, „Armida placata" Vokaler Duett-Beginn.

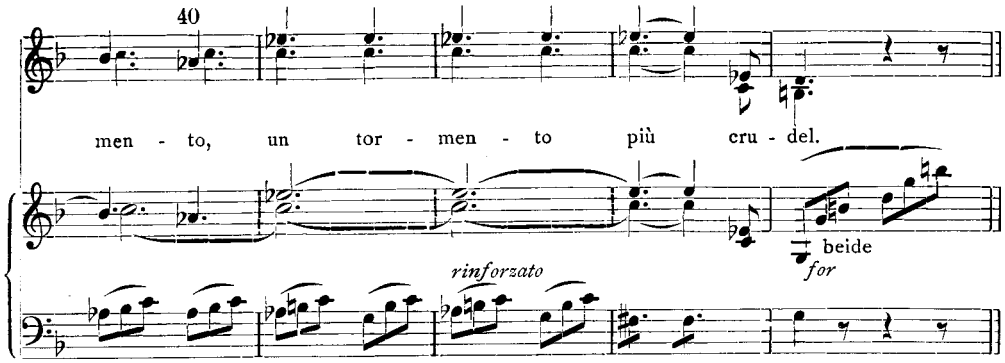


Gesch. d. deutsch. Musik II, 1, 309ff. kennzeichnet. Dieser Wagenseil entspricht bereits dem — vier Jahre nach der „Armida" formulierten — Musikideal Joh. Ad. Hillers: „Ein schmachtender Triller von ihm ist mehr als vierzig Konzerte, von fünfzig mutigen Stümpern gelernt".

[1] Galuppi schlägt im „Alessandro" (1755) in der Arie III, 11 einen verwandten Ton an:

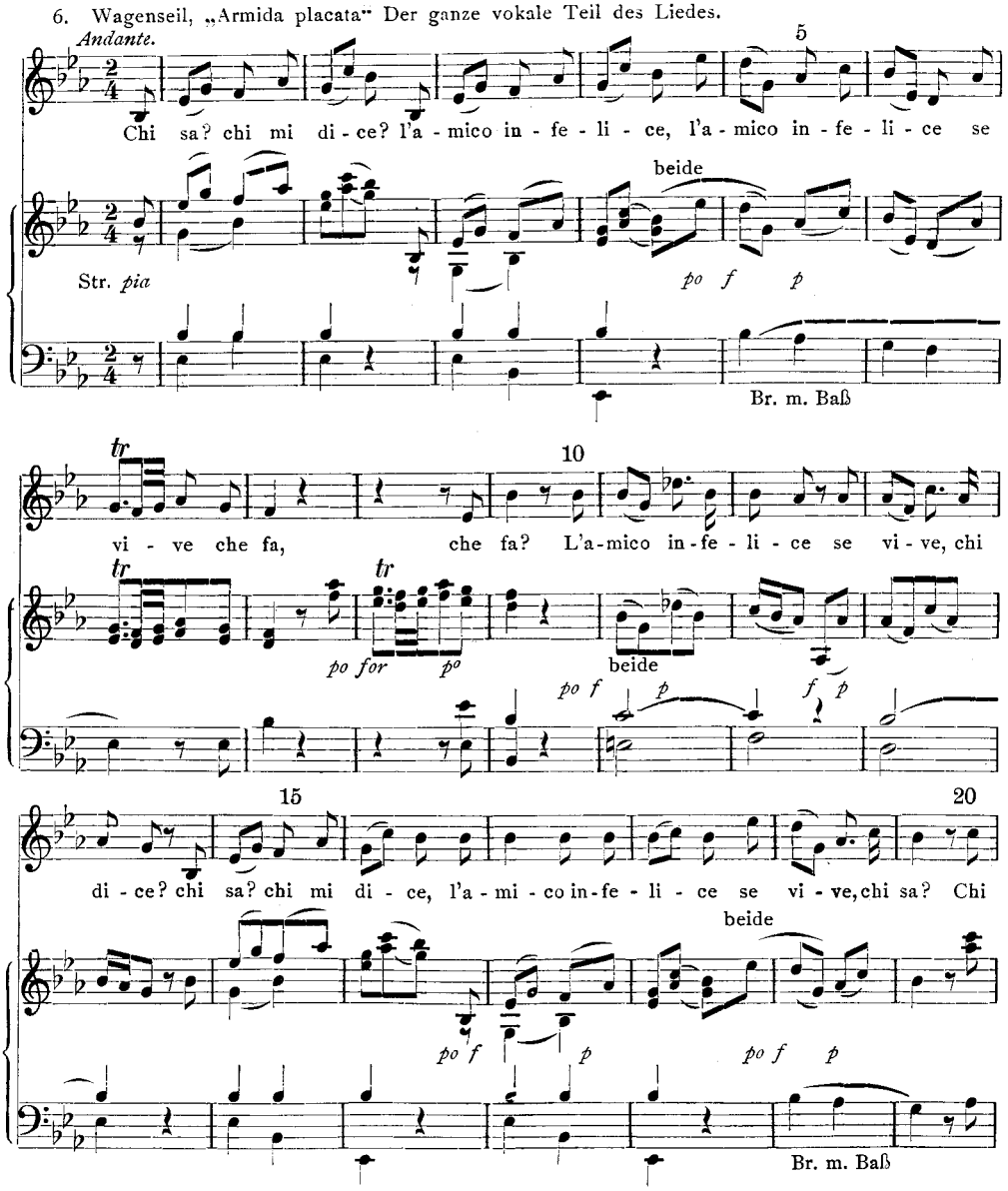


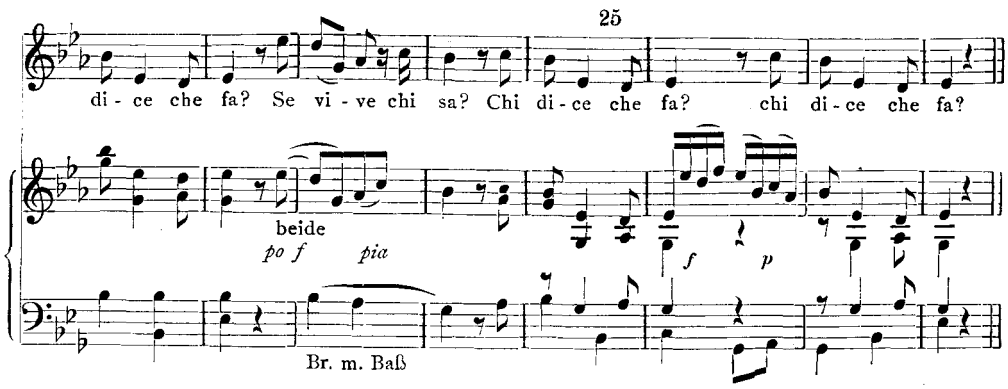

Rinaldo:
15
No, che in - gra - to non son' i - o, tu non
beide
dolce
Br.
po f p
20
Armida: 25
leg - - gi nel mio cor. Io vi leg - go un tra - di-
beide
po f p for pia for pia
Rinaldo:
30
ep-pur so - no . . . ep - pur
men - to, un tra - di-men - to. Armida: un in - fe - del,
beide
po f pia po f p
so - no . . .
35
un in - fe - del, un in - fe - del, chi pro - vo del mio tor-
beide
po f
Br. mit 2. Gg.
for
pia
Br. mit Baß



Ein Lied aber in des Wortes eigentlicher Bedeutung, ein schlichtes Wienerisches Lied, singt Tancredi (Beisp. 6).

6. Wagenseil, „Armida placata" Der ganze vokale Teil des Liedes.

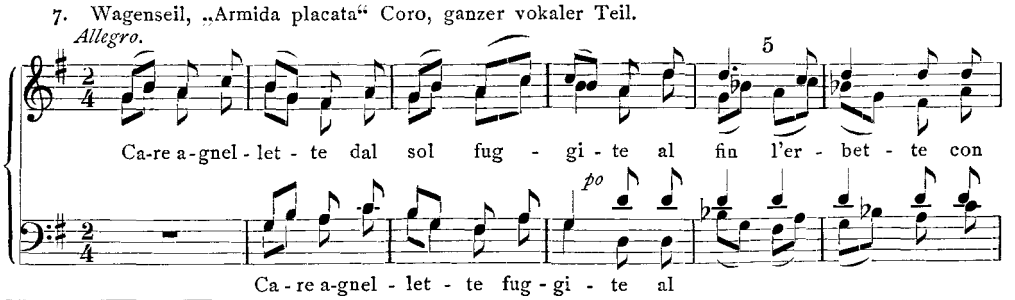




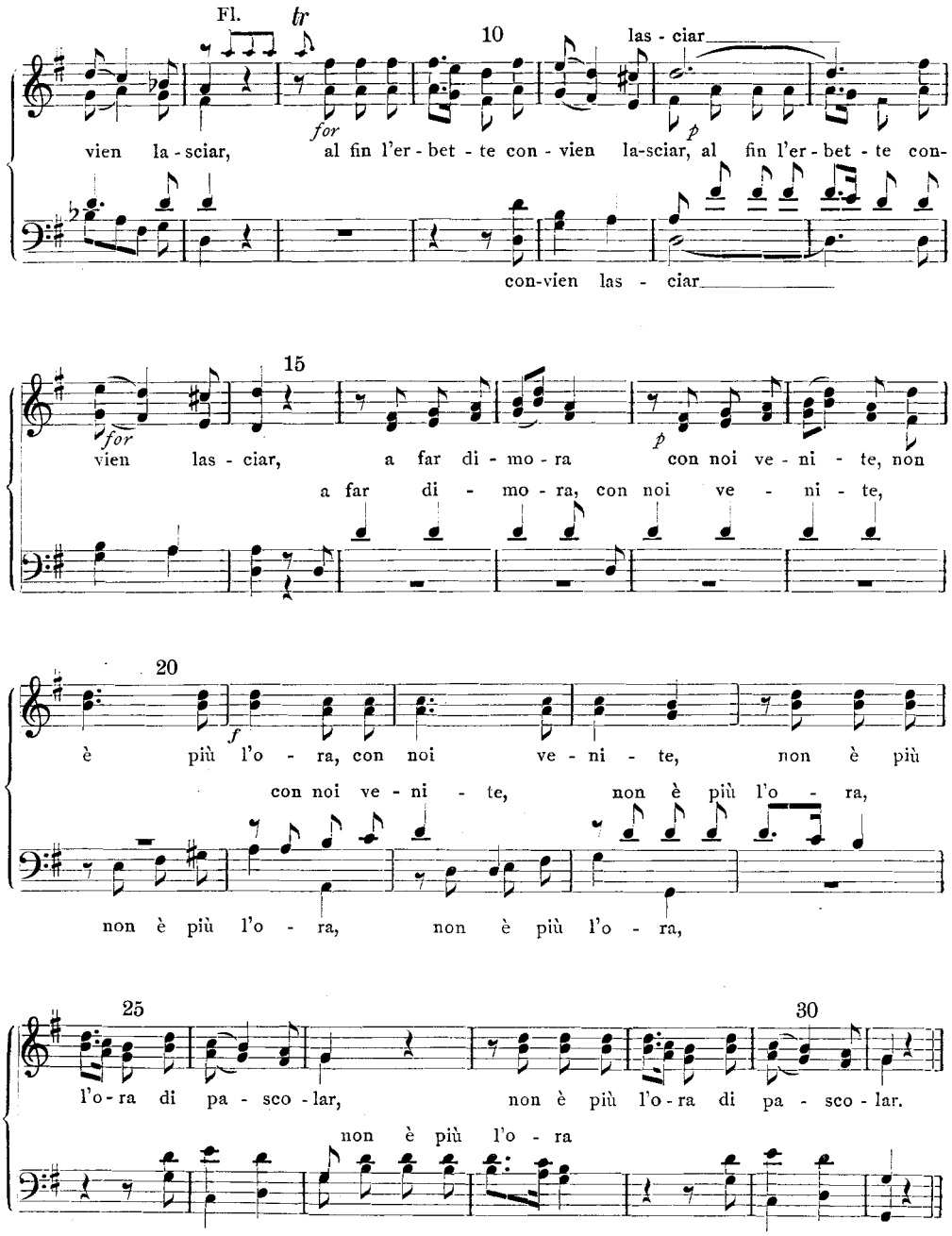
Wie ingeniös ist die Verschränkung des kurzen Mittelteils mit dem noch kürzeren orchestralen Ritornell vermittels des zweitönigen vokalen Motivs auf „che fa“ (T. 9/10). Wie fein wirkt die Variante im dritten Teil, wo (Takt 16ff.) das Orchester den melodischen Faden allein weiterspinnt, während die Singstimme auf ihrem Ton verharrt (ein Parallelfall zu Beisp. 3, Takt 12ff.).

Innerhalb der allgemeinen Verarmung der Formenwelt der opera seria, die bereits vor Metastasios dichterischer Alleinherrschaft Platz griff, unter seinem Librettistenzepter aber immer weiter einriß, spielte der Chor von je eine untergeordnete Rolle. Die meisten als solche bezeichneten „Cori“ sind solistisch besetzte Ensembles. In seiner Stellung zur Chorfrage und in der Art, wie er die Chöre kompositorisch behandelt, zeigt sich Wagenseils Fortschrittlichkeit besonders deutlich. Wie in der „Euridice“, so ist er es auch in der „Armida“, der da ganze Chorszenen auftürmt, während Abos, Bonno, Hasse, Predieri sich mit der Beisteuerung von Arien im Stil der Zeit begnügen. Wagenseil ist die Vertonung der Chöre Herzenssache. Flüssig und leicht gleiten sie dahin, ihre homophonen Partien sind nicht plump, ihre polyphonen nicht gespreizt. Als Chorkomponist macht Wagenseil einerseits seinem Meister Fux Ehre, andrerseits huldigt er, vorwärtsschauend, dem neuen Musikideal eines von der starren thematischen Einheit und der kontrapunktischen Strenge der Älteren sich lossagenden musikalischen Subjektivismus. So beginnt er einen Chor der „Armida“ (Beisp. 7) kanonisch, gleich darauf führt er Alt und Baß in doppeltem Kontrapunkt, und zugleich ist er darauf bedacht, alle Kontrapunktik durch einen entsprechenden homophonen Einschlag zu mildern[1].

7. Wagenseil, „Armida placata“ Coro, ganzer vokaler Teil.



[1] Aus dieser Einstellung Wagenseils ist es zu erklären, wenn er in Beisp. 7, T. 20ff.



Die Art, wie Wagenseil das Rezitativ behandelt, läßt die Oper vielleicht am weitesten dem frühen florentinischen Ideal entrückt erscheinen, wenn auch in einem

---

die charakteristische Partie aus dem Finale von Beethovens *C*dur-Sinfonie (Allegro molto e vivace, Takt 10ff.) vorwegnimmt.

völlig anderen Sinne als bei den sogenannten Neuneapolitanern[1], mit denen Wagenseil zwar den Hang zum Undramatisch-Musikalischen, Weichen und Empfindsamen gemein hat, nicht aber die Unbekümmertheit, ja Nachlässigkeit in der Behandlung des Rezitativs, namentlich des Secco, das Komponisten wie Piccinni und Johann Christian Bach recht eigentlich als quantité négligeable abtun. Wenn es in Zeiten des Verfalls der neapolitanischen Oper nicht zu den Seltenheiten gehört, daß die Komponisten es für unter ihrer Würde erachten, die Seccopartien überhaupt noch im Notenbilde zu fixieren, offenbart sich darin eine Kunstanschauung, an der Wagenseil keinen Teil hat. Freilich hätten die Florentiner Hellenisten an seinen Rezitativen keine geringere Enttäuschung erlebt, als an denjenigen seiner Zeitgenossen, die ihrem „tedio del recitativo" in jener drastischen Weise Luft machten, denn Wagenseil nimmt keinen Anstand, seiner spezifisch musikalischen Einstellung auch innerhalb des engen Rahmens des Secco Geltung zu verschaffen, indem er auch dieses Formglied der Oper musikalisiert, ohne es mittels einer entsprechenden Pointierung des Deklamatorischen gleichzeitig zu dramatisieren. Gewiß wäre es an sich zu begrüßen gewesen und hätte ganz im Sinne der Gluckschen Reform gelegen, wenn auf diese Weise das Secco, unbeschadet seiner dramatischen Funktion, in eine höhere musikalische Sphäre gehoben worden wäre; bedauerlicherweise erlitt jedoch unter Wagenseils Händen die geschichtliche Funktion des Secco empfindlich Abbruch, und es blieb ihm versagt, der Musikalisierung des Seccos in einer planmäßig durchgeführten Dramatisierung der Arie ein Gegengewicht zu verleihen.

Zu den besonderen Wirkungsmitteln des Rezitativs gehörte von je die Harmonik. Wo man die einzelnen Akkordreihen beziehungslos nebeneinander stellte; wo man entlegene Harmonien einführte, ohne ihre oft abrupte Abfolge musikalisch zu begründen, dort ging mit der musikalischen Sorglosigkeit auch eine gewisse dramatische Gleichgiltigkeit parallel. Diese Entwicklung begann in der letzten Periode der venezianischen Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts unter Legrenzi, Pagliardi, Pollarolo und erreichte unter Neapolitanern wie Vinci und Porpora, für die J. A. Scheibes bissiges Wort gilt, daß sie nicht immer die Vernunft zur Aufseherin ihrer Werke gemacht hätten[2], Höhepunkt und Stillstand zugleich. In diese Kategorie der Sorglosen gehört Wagenseil nicht. Nur flüchtigem Blick und unaufmerksamem Ohr können seine Akkordfolgen als unmotiviert aneinandergereiht erscheinen. Wer seiner Musik auf den Grund geht, wird nur zu bald den roten Faden gewahr, der sich durch diese sonderbare Harmonik der Rezitative hindurchzieht. Ein melodisches Prinzip ist es, das Wagenseil hier beobachtet. Die Baßtöne verzichten häufig auf jegliche baßmäßige Schrittfolge zugunsten einer diatonisch und chromatisch sich windenden Linie, und es ist offenkundig diese Linie, die über lange Strecken hin die Abfolge der Harmonien wesentlich beeinflußt. Auf diese Weise findet Wagenseil willkommenen melodischen Rückhalt auch dort, wo die flüchtig dahineilende Rede ihn wohl oder übel zwingt, die Gesangsstimme rhetorisch-deklamatorisch zu halten.

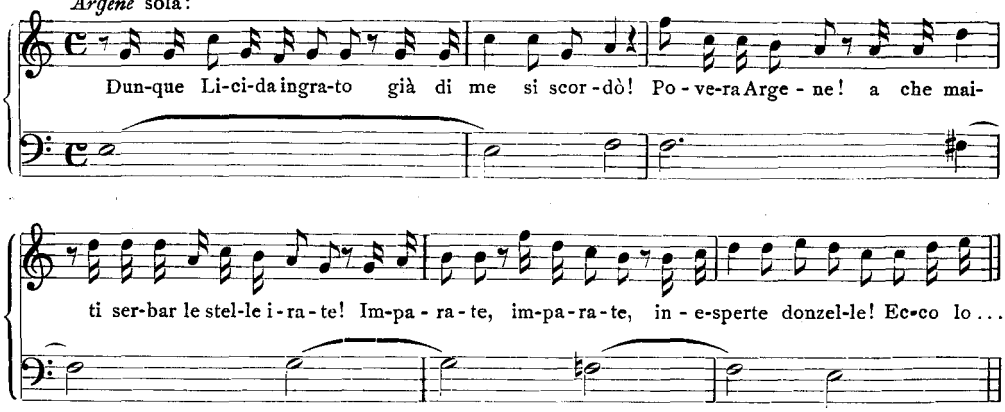
---

[1] Vgl. H. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II, 262.

[2] Vgl. den „Critischen Musicus", 66f.

Subjektivität und spezifisch melodiöse Haltung, wie sie den Charakter der geschlossenen Formen Wagenseils bestimmen, sind auch Kennzeichen seines Rezitativs. Natürlich besteht in dieser Hinsicht zwischen Accompagnato und Secco ein Unterschied. In jenem kann er den Baß von eigentlich melodischen Aufgaben entlasten und den vokalen Sprechstil deutlicher ausprägen, weil das Orchester ihm hinreichend Gelegenheit zur Entfaltung rein musikalischer Wirkungen bietet. Im Secco jedoch fehlt ein derartiges Ventil, das ihm ein ungehemmtes Ausströmen der in ihm lebendigen subjektiven Melodik erlaubte. Hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: die Melodisierung der Singstimme oder des Basses. Wagenseil nutzt bald die eine, bald die andere, zuweilen beide. Dennoch ist er ein viel zu gebildeter Musiker, um bei allem Hang zu einer für das Rezitativ sicherlich nicht stilreinen Kantabilität nun etwa sorglos einherzudeklamieren. Grobe Verstöße gegen den Sinn des Gesprochenen kommen nur selten vor, dafür vermißt man aber auch jenes den-Nagel-auf-den-Kopf-Treffen des Sprechgesangs, wie wir es bei Gluck schon früh finden. In den meisten Fällen sucht Wagenseil erst ein Mindestmaß an musikalischer Geschlossenheit und Formschönheit sicherzustellen, und erst in zweiter Linie tut er alles Mögliche, um dem Sinne des Gesprochenen und der Psychologie des Sprechenden gerecht zu werden. Ein Beispiel für diese Art der Wagenseilschen Secco-Behandlung bietet seine in ihrer rhythmischen Gliederung und melodischen Haltung reizvolle Vertonung des kurzen Monologs der Servilia in „La clemenza di Tito" II, 5. Natürlich wirkt sich diese Rezitativbehandlung am glücklichsten in Szenen von geringem Umfange aus, in ausgedehnten Seccopartien kann der Drang zum künstlich Formvollen ein Zerbröckeln in Einzelteile bewirken. Der Continuo der eben genannten Szene meidet nun zwar eigentliche Baßschritte, gebärdet sich aber auch nicht spezifisch melodisch. Die Kürze des Stückes ermöglicht es dem Komponisten, seinem musikalischen Formdrang genugsam innerhalb der Gesangsstimme stattzugeben. Ähnliches gilt von der dritten Szene des zweiten Aktes der „Olimpiade" (1749). Sobald jedoch eine etwas längere Szene, wie der Monolog „Olimpiade" I 7, Wagenseil zu weiterer Spannung der vokalen Linie nötigt, nimmt er gern seine Zuflucht zu einer konsequenten Diatonie des Basses (Beisp. 8). Was dabei zustandekommt, ist im Sinne der Oper wenig ergiebig. Die Logik der Baßführung verlangt die Plazierung des pathetischen Ausrufs „Imparate! imparate!" an einer Stelle, wo sich für die Gesangslinie eine sentimental dahinschmelzende Floskel mit weicher Vorhaltswirkung ergibt, die dem Pathos eines in seinem weiblichen Stolz beleidigten Frauenherzens ganz und gar nicht gerecht wird. Gewiß ist es dem Dichter in dieser Szene nicht um Individualcharakteristik, vielmehr, wie sonst auch, um Typisierung zu tun; trotzdem hätte es dem Musiker freigestanden, etwas dem leidenschaftlichen Ton des Textes Äquivalentes zu schaffen. Wagenseil jedoch gab seiner Natur nach und verzichtete darauf. Ja, in andern Fällen geht er noch weiter. Mit der Diatonie (und Chromatik) des Continuo vereinigt er eine nahezu liedartige Führung der Singstimme. Ich nenne als Beispiel den Schlußmonolog des zweiten Aktes der „Clemenza". Hier tritt zu einem melodisch gewundenen Baß eine rhythmisch und metrisch merkwürdig konsequent gegliederte Oberstimme, die teilweise sogar in Sequenzen fortgesponnen wird.

8. Wagenseil, „Olimpiade“ I 7.
Argene sola:

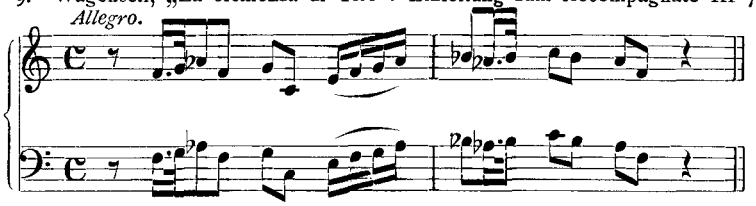


Die Seccorezitative Wagenseils sind Erzeugnisse einer durchaus persönlichen Stilrichtung, und als solche unterscheiden sie sich, gleichviel, wie man sie vom Standpunkt der Opernästhetik aus bewertet, himmelweit von der durchschnittlichen Schablonenarbeit der Zeit. Ähnliches gilt für die Accompagnati. Obgleich sie sich in ihrem vokalen Teil der Opernhandlung im allgemeinen williger anpassen als die Seccorezitative, schöpfen sie den Sinn des Gesprochenen nur sehr selten bis in seine letzten Konsequenzen aus. Ihr instrumentaler Teil ist zwar häufig in Einzelmomenten hinreißend schön und auch im Sinne der Handlung charakteristisch, infolge der verhältnismäßig beträchtlichen Ausdehnung dieser Accompagnati rundet er sich jedoch nur in Ausnahmefällen zu einem ästhetisch voll befriedigenden Ganzen. Bei Gluck liegen die Dinge in dieser Beziehung ganz anders. Schon in seinen frühen opere serie findet er den Weg zur vornehmsten Wirkungsmöglichkeit des Accompagnato, indem er sich am dramatischen Funken der gegebenen Situation innerlich entzündet und das Rezitativ, ohne seine Kraft an Einzeleffekte zu verzetteln, in einem gewissermaßen aus einem einzigen dramatischen Atem geschöpften glühenden Tempo vorwärtstreibt. Diese Kunst der musikalisch-dramatischen Raffung einer Szene könnte beispielsweise an dem Monolog des Agenore in „Il rè pastore“ II, 6 demonstriert werden. Wagenseil fehlt in der Regel nicht nur die Kraft zur Synthese der einzelnen instrumentalen Teile, weil seine einseitig musikalische Einstellung innerhalb des Rezitativs unmöglich in gleichem Grade formbildend zu wirken vermag, wie Glucks viel zweckmäßigere dramatische Orientiertheit, nein, jene Teile selbst lenken das Interesse von den Worten des Singenden zuweilen eher ab, als daß sie sie in ihrer Wirkung verstärkten.

Wie Wagenseils Melodik sich in ihrer weichen und oft schwärmerischen Art mit dem Grundzug des „Neuneapolitanismus“ berührt und er in dieser Hinsicht Meistern wie Joh. Christ. Bach, Piccinni, Mozart näher steht als einem Gluck, so weist die Art, wie er die Motive seiner Accompagnati abzuwandeln pflegt, zuweilen auf Mozart. So wird der große Monolog des Kaisers („La clemenza“ III, 7) durch ein merkwürdig selbständiges, scharf geschnittenes Instrumentalthema eingeleitet (Beisp. 9), und dieser musikalische Gedanke erfährt im Verlaufe des Rezitativs eine förmliche thematische Verarbeitung. Hier zwingt sein rein musikalischer Betätigungsdrang den Komponisten

zu einer Behandlung des Orchesterteils, die aus dem dichterischen Gehalt des Monologs allein nicht begründet werden kann. Trotzdem gehört die Vertonung dieser Szene zu dem dramatisch Gelungensten, was Wagenseil geschrieben hat, nicht zuletzt, weil der Komponist den Metastasianischen Text fast auf die Hälfte zusammenstreicht und dank dieser Konzentrierung seine Wirkung ungemein steigert.

9. Wagenseil, „La clemenza di Tito". Einleitung zum Accompagnato III 7.



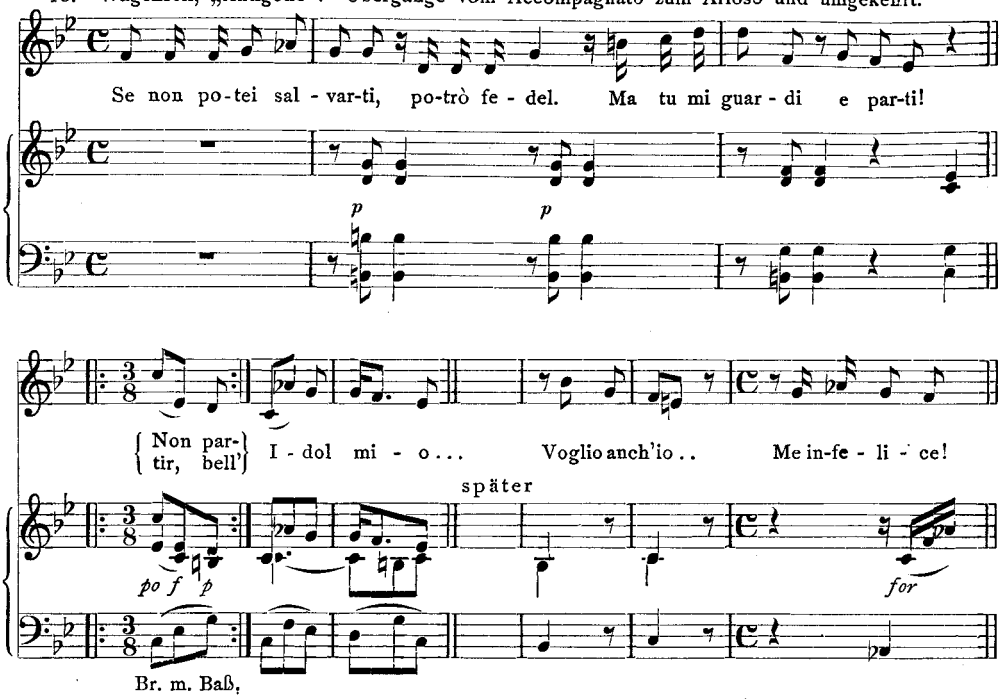
Die Sonderart der Rezitativtexte Metastasios erleichtert es Wagenseil, auch dort mit einer gewissen inneren Berechtigung rein kantable Wirkungen anzustreben, wo die dramatische Logik im Grunde ganz andere Töne erheischte. Schreibt der Dichter doch in der Regel „lyrische Monologe, in denen sich die vorangehende oder nachfolgende dramatische Spannung wiederspiegelt" [1], und der Komponist kann sowohl das lyrische wie das dramatische Moment in seiner Musik betonen. Gewiß kann man in dem Monolog des Megacle, „Olimpiade" I, 9, lediglich das Seufzen des enttäuschten Liebhabers beachten, man kann aber auch, und das hieße dem dramatischen Ethos der Szene gerecht werden, die Tragik eines Menschen nachempfinden, welcher seinem Freunde, dem er sein Leben verdankt, im Olympischen Wettkampf die Braut zu erringen bereit ist und nun zu seinem Entsetzeu erfährt, daß der Kampfpreis das von ihm selbst geliebte Mädchen ist. Wagenseil nimmt nur ganz schüchtern mittels eines rosalienhaft emporgetriebenen rhythmisch energischen Motivs einen Anlauf zu dramatischer Steigerung, räumt im übrigen dem lyrischen Moment einen sehr breiten Raum ein und findet für die Schlußworte („Palpito e sudo solo in pensarlo, e parmi istupidir, gelarmi, confondermi, tremar"...) in bebenden Sechzehntel-Sextolen der Streicher einen banal-traditionellen Ausdruck.

Ein engerer Zusammenschluß von geschlossener Form und Rezitativ ist auch in der älteren neapolitanischen Oper keine Seltenheit. Meist sind es kavatinenartige Gebilde, die in einen mehr oder weniger festen Zusammenhang mit dem Sprechgesang treten. Bei Wagenseil gewinnt diese Verbindung jedoch eine neue Bedeutung, weil innerhalb seines Opernschaffens ein fortschreitender Prozeß merkbar wird, der aus dem anfänglich rein zufälligen Inbeziehungtreten von geschlossener Form und Rezitativ ein bewußt gehandhabtes Prinzip werden läßt. Zum erstenmal begegnen wir diesem Vorgang im „Alessandro" (1748). Das Duett-Arioso der Szene II, 6 und seine Plazierung inmitten des Secco ist von Metastasio vorgebildet; Wagenseil geht mit seiner Vertonung lediglich auf die Intention des Dichters ein, und der Zwiegesang wirkt in seiner Komposition sogar etwas steif, ja der entscheidende Übergang aus dem Arioso ins Accompagnato wirkt einigermaßen gezwungen. Trotzdem ist dieses Stück wertvoll als frühes Dokument eines Kompositionsstils, den

[1] Abert, Mozart I, 223.

Wagenseil mit Glück weitergebildet hat. Schon im „Antigono“ (1750) tut er einen Schritt vorwärts. Auch hier ist es zwar wieder Metastasio, der den Rezitativtext durch Verse unterbricht, die offenkundig für eine ariose Vertonung gedacht sind, und Metastasio ist es auch, der den letzten Vers des Vierzeilers mit glücklich naturalistischer Wirkung mitten innen abbrechen läßt. Was jedoch dem Musiker zugeschrieben werden muß, ist die gelungene Realisierung der dichterischen Idee (Beisp. 10).

10. Wagenseil, „Antigono“. Übergänge vom Accompagnato zum Arioso und umgekehrt.



Besonders geglückt ist Wagenseil der Übergang vom Arioso ins Accompagnato. Des Dichters Verdienst an dieser formalen Gestaltung bleibt bestehen, was ich betone, weil im vorliegenden Falle, wie auch sonst häufig, die Mannigfaltigkeit der poetischen Gestalt musikalischen Neuformungen Vorschub leistet, die in ihrer letzten Auswirkung Anregungen für Glucks Reform vermitteln[1].

In der „Armida“ erweitert Wagenseil den Aufgabenkreis des Orchesters bedeutend. Die Aufgabe der Streicher ist gewichtiger geworden, und auch die Bläser (Flöten, Oboen, Fagotte) beteiligen sich in zuweilen recht selbständiger Weise. Je charakteristischer die Instrumente hervortreten, desto mehr verliert die Singstimme an Kantabilität, desto williger gehorcht sie den Gesetzen des Sprechgesangs[2]. —

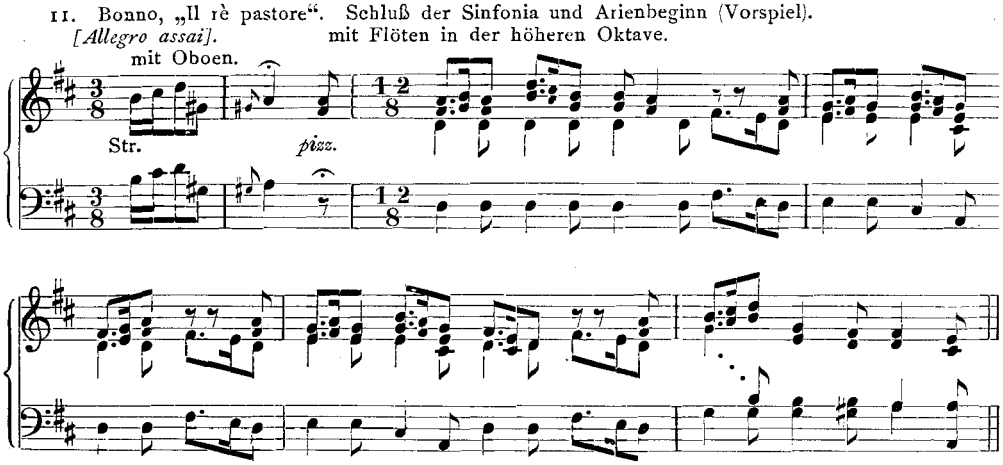
[1] Wahrscheinlich sind hier auch Wechselwirkungen zwischen opera seria und buffa im Spiele. R. Engländer bezeichnet (ZfM II, 415) „einige Fälle unmittelbaren Verknüpfens von Secco und geschlossener Nummer“ als für die Gesamtform innerhalb der opera buffa besonders wichtig.

[2] Aus Raumgründen sind hier die nicht weniger wichtigen Wagenseilschen Opern „La clemenza di Tito“ (1746), „Il Siroe“ (1748), „L'Olimpiade“ (1749) und „Antigono“ (1750) nur kursorisch bedacht worden.

Ausnahmsweise beginnt Metastasio seine Dichtung „Il rè pastore“ mit einem als Arienstrophe gedachten monologischen Fünfzeiler, während seine Opern in der Regel mit einem Rezitativtext beginnen. Mit der lyrischen Liedstrophe des „Rè pastore“ schlägt er in glücklicher Eingebung den charakteristischen Akkord an, der die Stimmung der ganzen Oper andeutet, namentlich die des lyrisch-idyllischen ersten Akts.

Der erste Komponist der Oper war Giuseppe Bonno. Er geht insofern auf die Absichten des Dichters ein, als er keine schematische Arie, vielmehr einen pastoralen Siziliano komponiert (Beisp. 11), der ganz im Sinne Metastasios die Grundstimmung des ersten Aktes vorbereitet. Formal bemerkenswert ist das Hineingleiten der Sinfonia in den Siziliano, welchem der abrupte Schluß des Liedes und sein Hinüberfließen in das „attacca subito“ folgende Secco vollkommen entspricht[1]. In der geschickten Einflechtung und Gestaltung solcher knappen Formen berührt Bonno sich mit Wagenseil. Zweifellos spricht hier kein kühner Neurer zu uns, sondern eine im Grunde konservative Natur; sicherlich aber einer jener Meister, „die unbewußt vom Barock und dem Rokoko über die frei denkende Klassik hinweg den Bogen zur Romantik spannten“[2].

11. Bonno, „Il rè pastore“. Schluß der Sinfonia und Arienbeginn (Vorspiel).



Wenn man sich über den Einfluß, den ein Johann Christan Bach auf Mozart ausgeübt hat, hinlänglich im klaren ist, so ist es nur recht und billig, denjenigen Opernkomponisten nachzuspüren, auf deren Schultern der „Mailänder“ hinsichtlich eines Teils seines Schaffens steht. Zu ihnen gehören Wagenseil und Bonno. Das Liebliche, Zarte, den Wohllaut und die sinnliche Schönheit, den schwärmerischen, bisweilen verträumten Zug, den Abert am jüngsten Bach rühmt[3], finden wir häufig bei Wagenseil, oasenhaft bei Bonno. Der echt neuneapolitanische weichliche Einschlag wird in Wagenseils Musik dank seiner immer wieder durchbrechenden Nei-

[1] Spätere Komponisten, namentlich Gluck (1756), wenden an dieser Stelle ganz das gleiche Verfahren an.

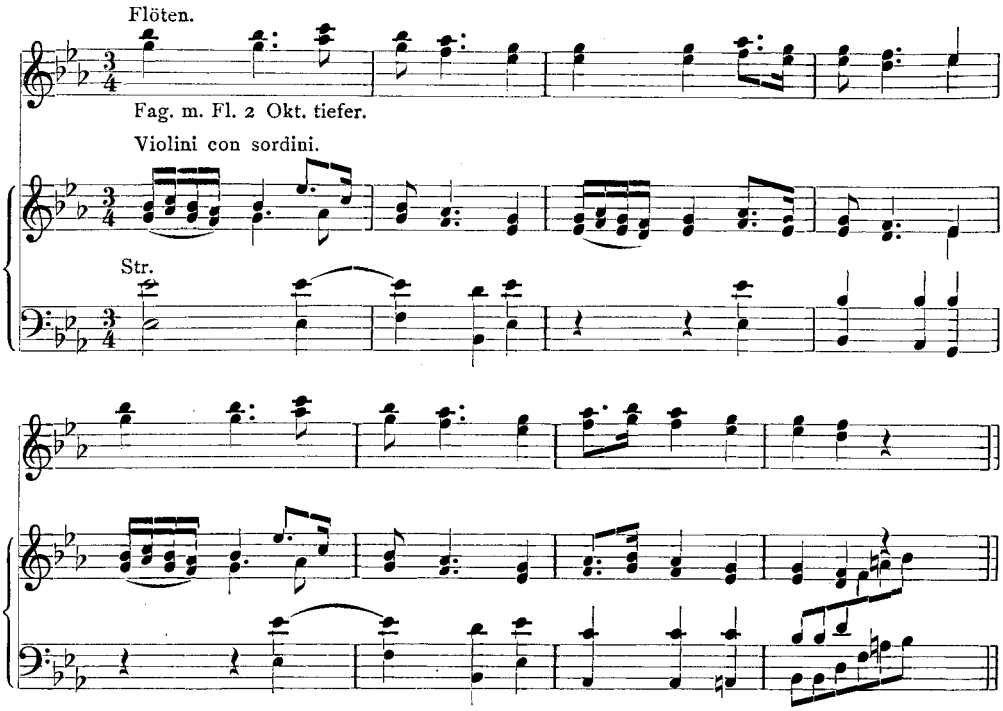
[2] Vgl. E. Wellesz, a. a. O. 433/34.

[3] Mozart I, 242 f.

gung zur Kontrapunktik spürbar ausgeglichen, und er kehrt in Bonnos „Il rè pastore", sogar zugleich mit den Imitationen, prompt wieder. Nur das altväterisch steife Punktieren des leichten Taktteils, der äußerliche Effekt stürmischer Skalen und ähnliche Züge deuten hin auf die andere Artung der Bonnoschen Muse.

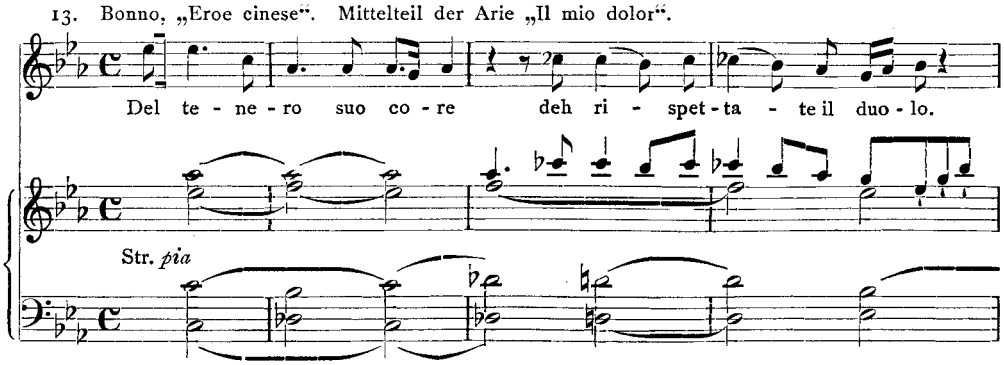
Im „Eroe cinese" (1752) prägt Bonnos Individualität sich einerseits noch deutlicher aus, anderseits lehnt der Komponist sich in dieser Oper noch enger an Wagenseil an. Die Arie, Beisp. 12, nimmt sich in Instrumentierung, Harmonisierung und

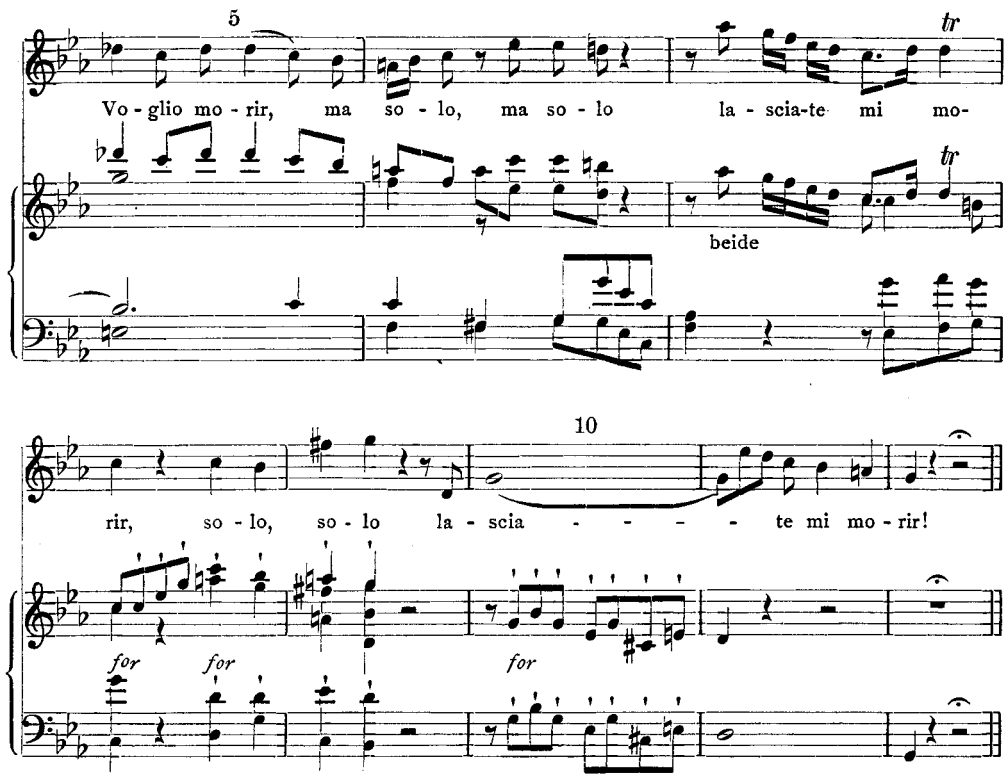
12. Bonno, „Eroe cinese". Beginn des Vorspiels zur Arie „Se per tutti".



Melodik aus wie ein Absenker der Wagenseilschen Arie Beisp. 3a. Wenn Bonno einmal unwagenseilisch schreibt, wird er entweder trivial, oder er findet sein besseres Ich (Beisp. 13).

13. Bonno, „Eroe cinese". Mittelteil der Arie „Il mio dolor".

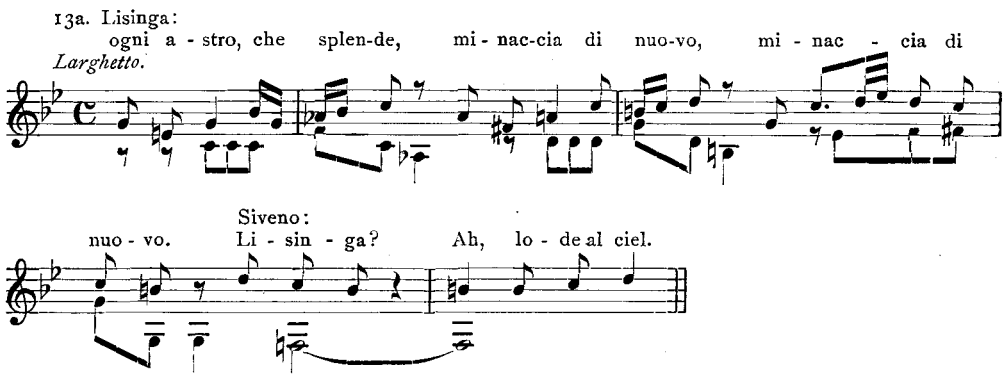




In diesem Arienmittelteil hat der Metastasianische „Seelenschmerz" einmal eine Musik gezeugt, die sein beredter Künder ist. Die kühne Harmonik, die Chromatik im Baß, die Unregelmäßigkeit in der Führung der Singstimme, das sind die Momente, die Bonnos schöpferische Selbständigkeit beleuchten.

Besondere Wege geht Bonno noch einmal an einer Stelle seiner Azione teatrale „L'isola disabitata". Wenn nämlich auf Silvias Arie „Non so dir" in unmittelbarem Anschluß (!) Costanzas Arie „Ah che in van" folgt, nützt der Komponist diese wiederum vom Dichter geschaffene Gelegenheit zu einem kleinen sechstaktigen modulierenden Sätzchen aus, dessen formale Bedeutung im Hinblick auf die weitere geschichtliche Entwicklung der Oper bis in Glucks Reform hinein nicht unterschätzt werden darf. Es stellt das Nachspiel der die kurze zehnte Szene abschließenden *G*dur-Arie dar, zugleich aber das Vorspiel der unmittelbar sich anschließenden, die elfte Szene einleitenden *Es*dur-Arie. Beide Arien sind selbständige Gebilde; die sechs Überleitungstakte nehmen eine gleichsam neutrale Haltung ein. Dieses formale Experiment eröffnet neue Aussichten auf die Möglichkeiten organischer Verbindung mehrerer geschlossener Formen unter Verzicht auf die schematische Verkittung durchs Secco. Bonno ist sich der prinzipiellen Bedeutung seines Verfahrens sicherlich nicht bewußt gewesen, denn er kommt nie wieder darauf zurück. Im übrigen wird Bonnos Abhängigkeit von Wagenseil in der „Isola disabitata" besonders deutlich. Die von Wagenseil gern verwandten melodischen Terzenketten kehren häufig wieder.

Als echter Neapolitaner[1] läßt Bonno dem Rezitativ sein volles Recht werden; Wagenseilsche Absonderlichkeiten sucht man in seinen Partituren vergeblich. Trotz seiner Wiener Abkunft ist Bonno zu sehr Italiener, um Geschmack an den deutschen Eigentümlichkeiten von Wagenseils Rezitativ zu finden. Subjektiv-romantische Gefühlsäußerungen tauchen bei ihm günstigenfalls in den geschlossenen Formen auf. Alsdann handelt es sich jedoch nicht um eine unmittelbare Äußerung der innersten Natur Bonnos, vielmehr um das Ergebnis starker künstlerischer Eindrücke, unter denen diejenigen von Wagenseils Musik an erster Stelle stehen. Jedenfalls ist die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Bonnoschen Rezitative gering zu veranschlagen. Bezeichnenderweise ist es die Übergangsstelle von einer Form (oder „Nummer") zur anderen, wo Bonno in einem Falle die Grenzen zwischen rezitativischem und ariosem Ton verwischt und dadurch neue Formmöglichkeiten ahnen läßt. Es handelt sich um einen Parallelfall zum Beginn der Oper „Il rè pastore". Metastasio beginnt nämlich den dritten Akt seines „Eroe cinese" mit einem gereimten Sechszeiler, der auf dem letzten Worte naturalistisch abreißt. Das knappe Arioso gleitet folgendermaßen ins Secco hinein:



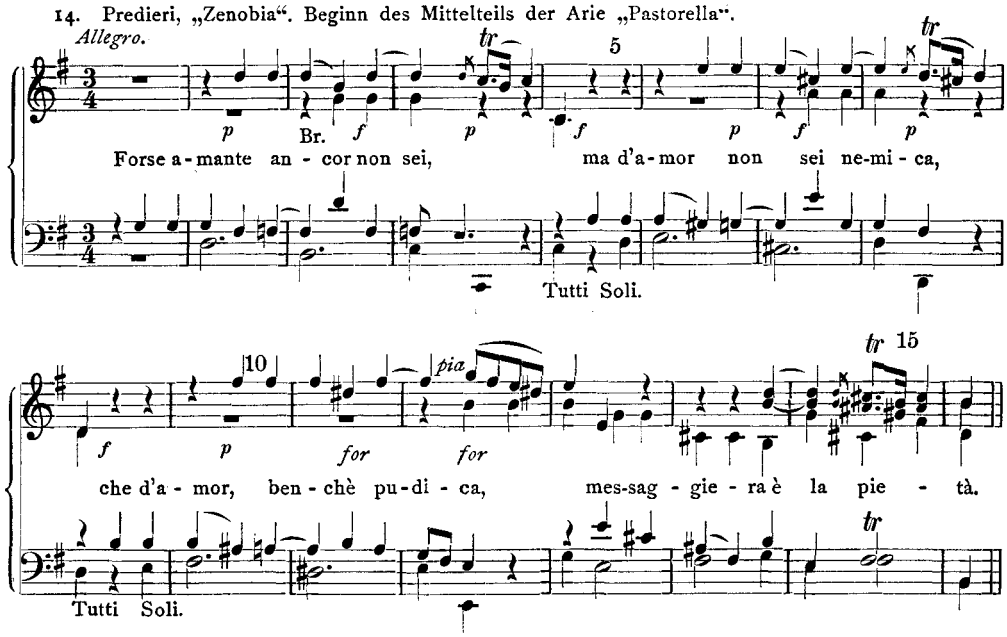
Auch hier wieder ist das Verdienst des Dichters größer als das des Musikers; eine bewußte Neuerung liegt Bonno vollkommen fern. —

Luca Antonio Predieri gehört infolge seines höheren Lebensalters mit seiner Kunst viel mehr der Vergangenheit an als die Musik Wagenseils oder Bonnos. Die orchestrale Selbständigkeit in seinen Partituren ist eine ganz andere als die der Mannheimer. Seine instrumentale Stimmenbewegtheit ist durchaus kontrapunktisch orientiert, während die um diese Zeit (in den vierziger Jahren) anhebende Stilumwälzung die Orchesterstimmen aus dem Prinzip der Homophonie und Klangfarbenmischung heraus belebt. Trotzdem glücken Predieri im Verfolge seiner polyphonen Neigungen in seiner späteren Zeit gewisse Bildungen wie z. B. zahlreiche auf die verschiedenen Instrumente verteilte komplementäre Rhythmen, deren spätere Weiterentwicklung fraglos die diffizilere Orchesterbehandlung der neuen Zeit mit vorbereitet hat.

[1] Bereits als Sechzehnjähriger konnte Bonno auf Kosten Karls VI. Neapel aufsuchen, wo er zehn Jahre studierte und wahrscheinlich mit Berühmtheiten wie Durante und Leo in persönliche Berührung kam. Vgl. E. Wellesz, a. a. O. 396.

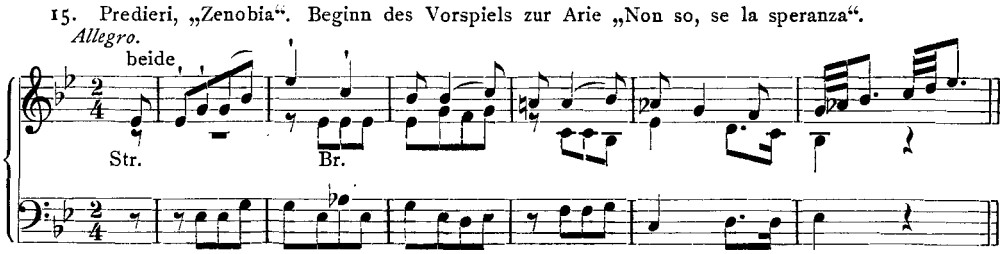
In seiner Fähigkeit, kontrapunktische und kantable Haltung mit einander zu verschmelzen, erinnert Predieri an Wagenseil. Die in Beisp. 14, einer Probe aus

14. Predieri, „Zenobia". Beginn des Mittelteils der Arie „Pastorella".



der 1740 komponierten „Zenobia", sich kundgebende Neigung zur Chromatik ist Predieri auch sonst eigentümlich, wofür auch der Mittelteil der Arie „Resta in pace" aus demselben Werke ein Beleg ist. Wie weit Predieri sich in der Anlage seiner Arien dem Stile Wagenseils nähert und für den Jüngeren wahrscheinlich vorbildlich wurde, erweist ein Vergleich von Beisp. 15 mit Beisp. 6 und 7. Aber Wagenseil

15. Predieri, „Zenobia". Beginn des Vorspiels zur Arie „Non so, se la speranza".



war ein kritischer Schüler. So finden wir in seinen Partituren nirgends eine Spur von der zuweilen rein äußerlich blendenden Orchesterbehandlung Predieris. —

Johann Georg Reutters (des Jüngeren) Zugehörigkeit zum Wagenseilkreis ergibt sich schon rein biographisch. Er war Schüler Caldaras und wurde 1731 Hofkomponist. 1738 übernahm er die Nachfolgerschaft seines Vaters als erster Kapellmeister am Stefansdom, und 1747 wurde er neben Predieri Hofkapellmeister. An musikalischem Geschmack, künstlerischer Selbständigkeit und fortschrittlicher Gesinnung kann er es mit Wagenseil bei weitem nicht aufnehmen. Sein Pathos wirkt aufgebläht, seine mit Koloratur gespickte Melodik unsinnlich, aber redselig,

jedoch seinen Chören — hier beginnt die Vergleichsmöglichkeit mit Wagenseil — wohnt noch etwas von Fuxschem Atem inne, sie recken sich nicht selten ins Monumentale, wenn sie auch zuweilen etwas Altväterisches an sich haben. Der Orchestersatz Reutters ist hin und wieder merkwürdig reich und anspruchsvoll[1].

Schon als Neunzehnjähriger vertonte Reutter eine Oper, „Archidamia" (1727)[2], und eine „Alcide" von 1729 hat möglicherweise auch Reutter zum Komponisten[3]. Sollte die „Alcide" wirklich vom jüngeren Reutter stammen, so hat der Jüngling einen auffallend altertümelnden Stil bevorzugt, was insofern interessant wäre, als er in späteren Jahren als Opernkomponist merkwürdig archaisierende Neigungen bekundet, die nicht ausschließlich mit der Nachwirkung Fuxscher Überlieferungen begründet werden können[4]. So bewahrt der Metastasianische „Parnaso accusato e difeso", den Reutter d. J. als erster vertont hat, in seinen zahlreichen Chören und Arien[5] eine strenge und herbe Linie, die auch nicht im entferntesten vom Geiste der neuen Zeit angehaucht ist. Daneben fröhnt der Komponist einer übertriebenen Koloraturfreudigkeit, und wenn er sich auch nicht völlig den speziell Wienerischen Einflüssen zu entziehen vermag, so verarbeitet er sie doch nicht innerlich. Was bei einem Wagenseil Überschwang einer echten und tiefen Empfindung ist, bleibt bei dieser schwankenden und unselbständigen Natur erborgtes Gut. —

Unter den Musikern, die zusammen mit Wagenseil an der Komposition der „Armida placata" beteiligt sind, befindet sich auch Girolamo Abos, ein wenig bekannter Malteser[6]. Er spielt in der Entwicklungsgeschichte der opera seria in den Jahrzehnten vor Glucks Reform eine nur untergeordnete Rolle, er ist der Typus eines Mitläufers. So ist sein „Tito Manlio" das Erzeugnis einer mittelmäßig begabten und konventionell gerichteten Musikernatur[7]. Nur in gewissen polyphonen Wendungen könnte man Ansätze zu geschichtlich beachtlichen Neubildungen vermuten. Wenn er z. B. das Accompagnato „A te Nume" mit einem kleinen instrumentalen Kanon einleitet, kommt er im Verlaufe noch mehrmals darauf zurück. Er läßt es also nicht bei einer spielerischen Geste bewenden, vielmehr erfüllt die auffallende Stimmführung eine bestimmte formale Aufgabe. Während jedoch in Wagenseils Opern die ganze Faktur der Komposition unter dem Einfluß solcher

---

[1] Vgl. L. Stollbrocks Arbeit über Reutter, Vjschr. f. Mw. 1892, 161f. Der Verfasser nimmt eine tiefergehende Beeinflussung Haydns durch Reutter an.

[2] Sie ist bereits auf Bestellung des Hofes komponiert, dessen Gunst dem jüngeren Reutter Zeit seines Lebens treu bleiben sollte.

[3] Die handschr. Partitur der Wiener Nationalbibliothek trug ursprünglich keinen Komponistennamen; der Name „Reutter" (Vater oder Sohn?) ist nachträglich eingetragen. — Stollbrock führt a. a. O. unter den Opern Reutters d. J. die „Alcide" nicht an.

[4] Fux' Meinung von Reutter scheint nicht günstig gewesen zu sein. Wenn er in seinem Wagenseil-Gutachten die „licentiöse Schreibart" der Zeitgenossen tadelt, denkt er dabei sicherlich mit an Reutter. Vgl. auch seine zögernde Befürwortung Reutterscher Anstellungsgesuche bei Stollbrock a. a. O. 166f.

[5] Im Verhältnis zu ihrer in der Regel geringen Ausdehnung weisen die Metastasianischen Gelegenheitsfestspiele eine beträchtliche Zahl von Arien- und Chortexten auf.

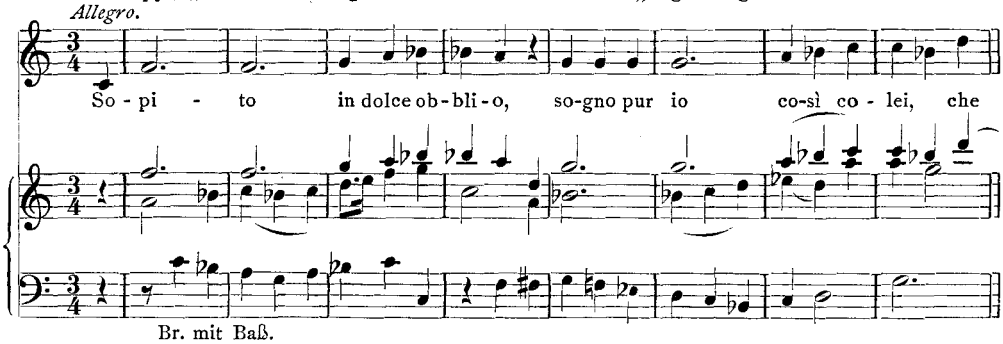
[6] Girolamo Abos lebte 1708—1786. Er ist nicht zu verwechseln mit dem (wahrscheinlich jüngeren) Giuseppe Abos, der nach 1793 starb. Der Katalog der Wiener Nationalbibliothek legt Abos den Vornamen Hieronymus bei, die handschr. Partitur Girolamo.

[7] Das genaue Entstehungsjahr des „Tito Manlio" vermochte ich nicht ausfindig zu machen; ich nehme etwa 1750 an. Als Librettist wird Matthaeus Noris genannt. Über ihn und seine „Ricimero"-Dichtung vgl. M. Fehr, ZfM I, 281ff.

polyphonen Bildungen steht, bleiben diese bei Abos ohne einschneidende Folgen. Auch sonst begnügt der Malteser sich mit Andeutungen. Seine Volkstümlichkeit weist einen Stich ins Triviale auf; seine Schlichtheit wirkt infolge der zuweilen geradezu schülerhaften Harmonisierung schal und monoton; sein zeitweiliger Verzicht auf Arien großen Formats und auf alles Koloraturgepränge führt zu keiner Vertiefung der kleineren Formeinheiten, vielmehr gesellt sich zur liedmäßigen Knappheit eine Kargheit Geistes und der Seele, die den äußeren Fortschritt letzten Endes als inneren Mangel aufdeckt. —

Ganz im Gegensatz zu Abos gehört Baldassare Galuppi zu den Opernkomponisten, mit denen Wagenseil sich auf der natürlichen Grundlage geistiger Verwandtschaft zusammenfindet. Sein Bestes und geschichtlich Wichtigstes hat Galuppi bekanntlich in seinen opere buffe geleistet[1]. Wenn sich für Gluck die Beschäftigung mit der opéra comique als folgenreich erwies[2], darf man wohl auch annehmen, daß gewisse, die komischen Opern Galuppis auszeichnende dramatische Vorzüge irgendwie auch seinen opere serie zugutekommen. Zum mindesten konnte sich seine von Abert näher gekennzeichnete Begabung für kurz angebundene, oft geradezu herausfordernde Arienthemen von ausgeprägter Rhythmik auch auf dem Felde der ernsten Oper als fruchtbar bewähren. Zuweilen ist es jedoch nicht einmal die Gestaltung des Arienthemas, vielmehr seine Weiterspinnung und die Art seiner Ergänzung durch das Orchester, die uns Galuppis Fortschrittlichkeit erkennen lassen. Gerade die selbständige Sprache seines Orchesters, die ich als eminent Wagenseilisch charakterisieren möchte, läßt uns zuweilen die manchmal etwas konventionelle Melodik und Rhythmik überhören. Marpurgs Ausspruch von dem „liederlichen Machwerk eines Galuppi", an dem nur diejenigen Leute Geschmack fänden, die keinen Geschmack hätten, erweist sich als leichtfertige Invektive. Daß Galuppi orchestrale Wirkungen unter Verzicht auf ungewöhnlich großen äußeren Aufwand, in der Regel unter Beschränkung auf die Streicher, erzielt, mindert sein Verdienst nicht, sondern erhöht es. Gelegentlich bestimmt der charakteristisch chromatische Baß ganz im Sinne Wagenseils die Harmoniefolge und bringt eine Art Gegenstimme zur Gesangsmelodie, während die den Geigen anvertraute melodische Linie frei dazwischen schwebt. Ebenso geht Galuppi in der Ausnützung der Kontrapunktik für die moderne subjektive Ausdruckskunst mit Wagenseil zuweilen gemeinsame Wege. Das rastlose Leben, von welchem in Beisp. 16 alle Stimmen erfüllt

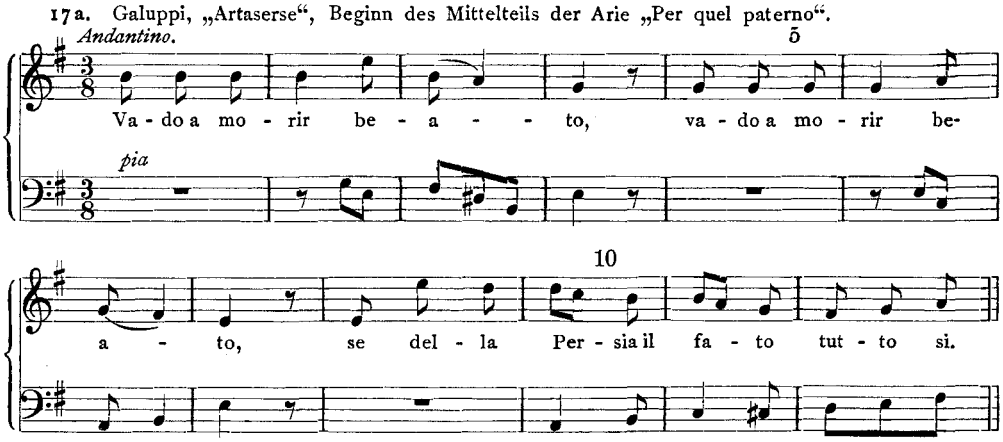
16. Galuppi, „Artaserse". Beginn des Mittelteils der Arie „Sogna il guerrier".



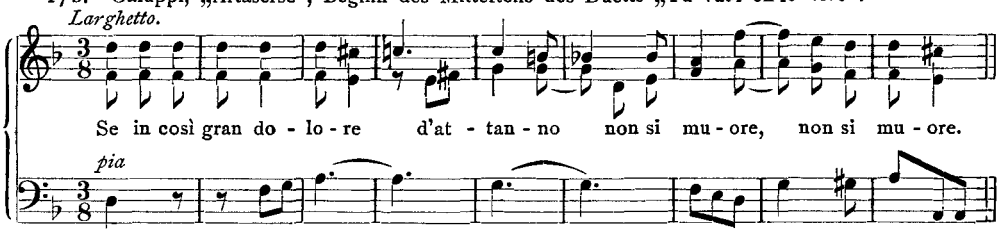
[1] Vgl. A. Wotquenne, Riv. mus. ital. 1899; H. Abert, Mozart I.
[2] Vgl. W. Vetter, ZfM VII.

sind, pulsiert ähnlich in manchen Stücken Wagenseils. Zuweilen bewährt sogar eine bestimmte kompositorische Grundidee ähnliche Keimkraft in einer Galuppischen wie in einer Wagenseilschen Arie. In Galuppis „Artaserse“ (1749) beginnen gleich zwei Mittelteile mit dem Auskosten der rein sinnlichen Klangwirkung einer schlichten Tonwiederholung (Beisp. 17a und b), aus der heraus das Thema erst allmählich erwächst. Galuppi hat mithin gegenüber Wagenseil (Beisp. 4) die zeitliche Priorität; dafür ist die sinnlich-klanghafte Wirkung bei Wagenseil allerdings noch wesentlich nachhaltiger.

17a. Galuppi, „Artaserse“, Beginn des Mittelteils der Arie „Per quel paterno“.



17b. Galuppi, „Artaserse“, Beginn des Mittelteils des Duetts „Tu vuoi ch'io vivo“.



Bei Galuppi sind, wie bei Wagenseil, die strengen Linien eines zu seinen Lebzeiten mählich verlöschenden Zeitalters in Anmut und Grazie gelöst, die Sachlichkeit und Monumentalität der Vergangenheit ins Persönliche und Empfindsame übersetzt. Wagenseils Herz gehört von vornherein der differenzierteren Instrumentalmusik, in deren Formen er denn auch später sein Bestes gab, Galuppi kommt von der vielfach verästelten Buffokunst. Auf dem Gebiete der Oper begegnen sie einander, denn es ist die der Instrumentalmusik bzw. der Buffokunst abgelauschte Differenziertheit der musikalischen Sprache, die uns aus den Opern des einen wie des andern als ein besonderer Reiz anspricht.

Eine unbekannte Canzonetta Beethovens

Von

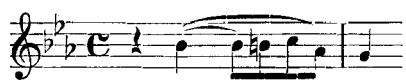
J. H. Blaxland, London

Das folgende Stück Beethovens ist augenscheinlich der Aufmerksamkeit der Forscher und der Musiker überhaupt bisher entgangen: jedenfalls ist es weder in die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel aufgenommen, noch — so weit meine Kenntnis reicht — findet es irgendwelche Erwähnung in einer der zahlreichen Bibliographien oder in einem der andern Nachschlagewerke, die sich mit Beethoven befassen.

Es ist ein Druckwerk, von dem Exemplare im British Musum und in der Bodleian Library zu Oxford erhalten sind. Der Titel lautet:

A favourite / Canzonetta / for the / Pianoforte, / composed by / L. von Beethoven, / of Vienna, / The poetry by Wm Wennington, / and by him / most respectfully dedicated to / Mrs. Tschoffen. / Published in Vienna, by the Principal Music Shops, / and in London, by Messrs Broderip & Wilkinson, / Hodsoll, & Astor & Co.

Auf der Innenseite des Umschlags steht die Überschrift: „*Canzonetta. La Tiranna*". Ein Datum fehlt vollständig, aber die Namen der Verleger deuten darauf hin, daß das Stück etwa zwischen 1799 und 1808 erschienen sein muß; und zwar spricht eine andere Wahrscheinlichkeit, wie wir sehen werden, eher für die frühere Zeitbegrenzung. Die Musik gehört, zugegebenermaßen, nicht zu der einfallsreichsten Beethovens, und ihre Echtheit möchte vielleicht ohne so frühe Entstehungszeit einigem Zweifel unterliegen. Aber insofern als kein anderes Musikstück Beethovens in England vor 1805 veröffentlicht worden ist — der Katalog des British Museum gibt „1805?" als Datum für eine oder zwei Ausgaben an —, darf man kaum annehmen, daß irgend jemand es der Mühe wert fand, den Namen des Komponisten zu fälschen, ehe seine Geltung feststand. Außerdem ähnelt der Stil einigen von Beethovens früheren Werken (z. B. kommt die Wendung



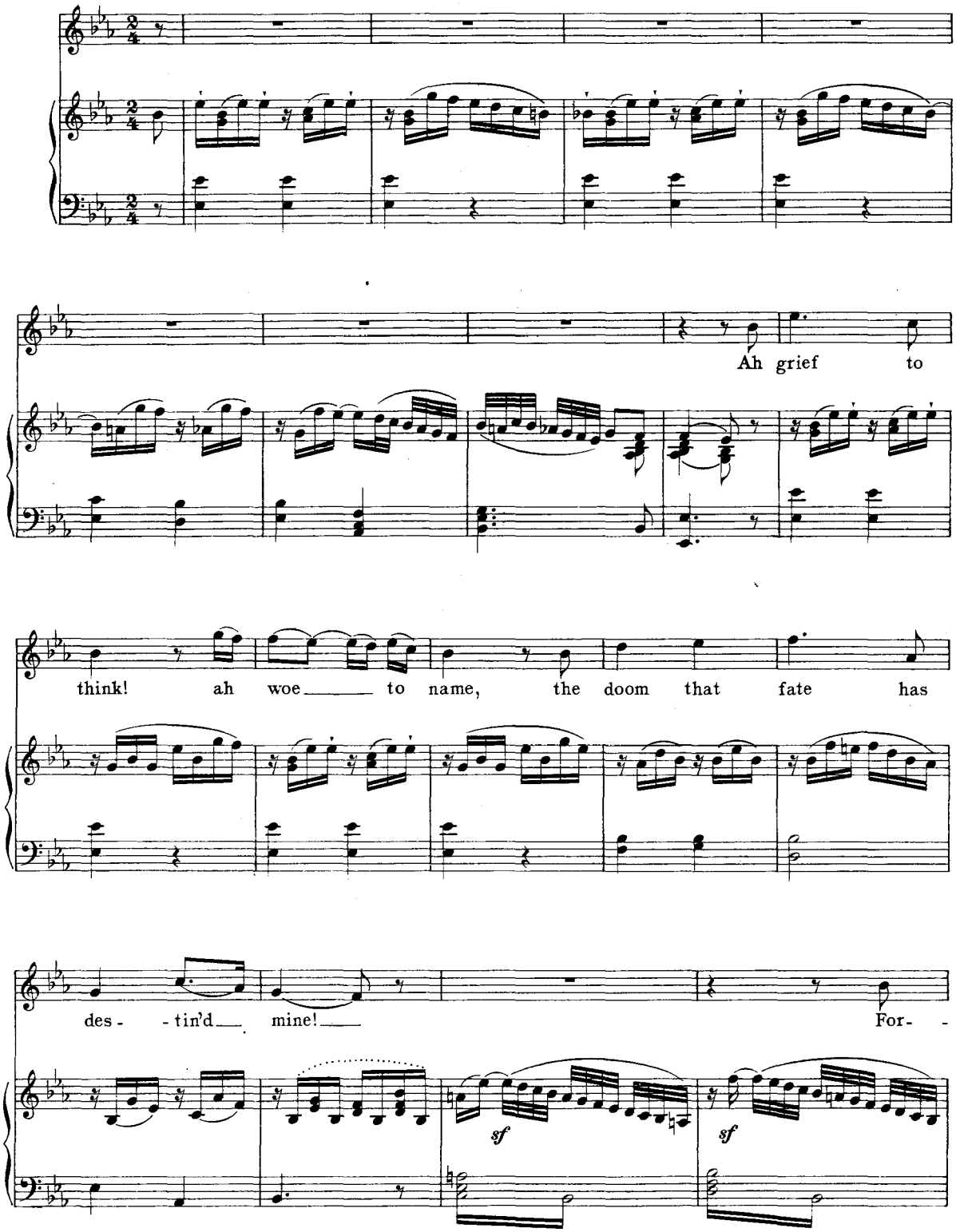
im Klaviertrio op. I, Nr. 1 vor), und auch sonst findet sich mehr als ein Zug, der auf den wirklichen Beethoven hindeutet, namentlich bei „I mark'd the vivid lightnings roll". In der Tat ist der Klavierpart recht ausdrucksvoll und in einzelnen Passagen so schwierig, daß er einen geschickten Spieler verlangt. Man fühlt ferner, daß das Gleichgewicht des Interesses zwischen Gesangs- und Klavierpart durchweg sich nach der Seite des Instrumentalen neigt, und die merkwürdige Fassung der Titelseite scheint in dieser Richtung ganz gerechtfertigt.

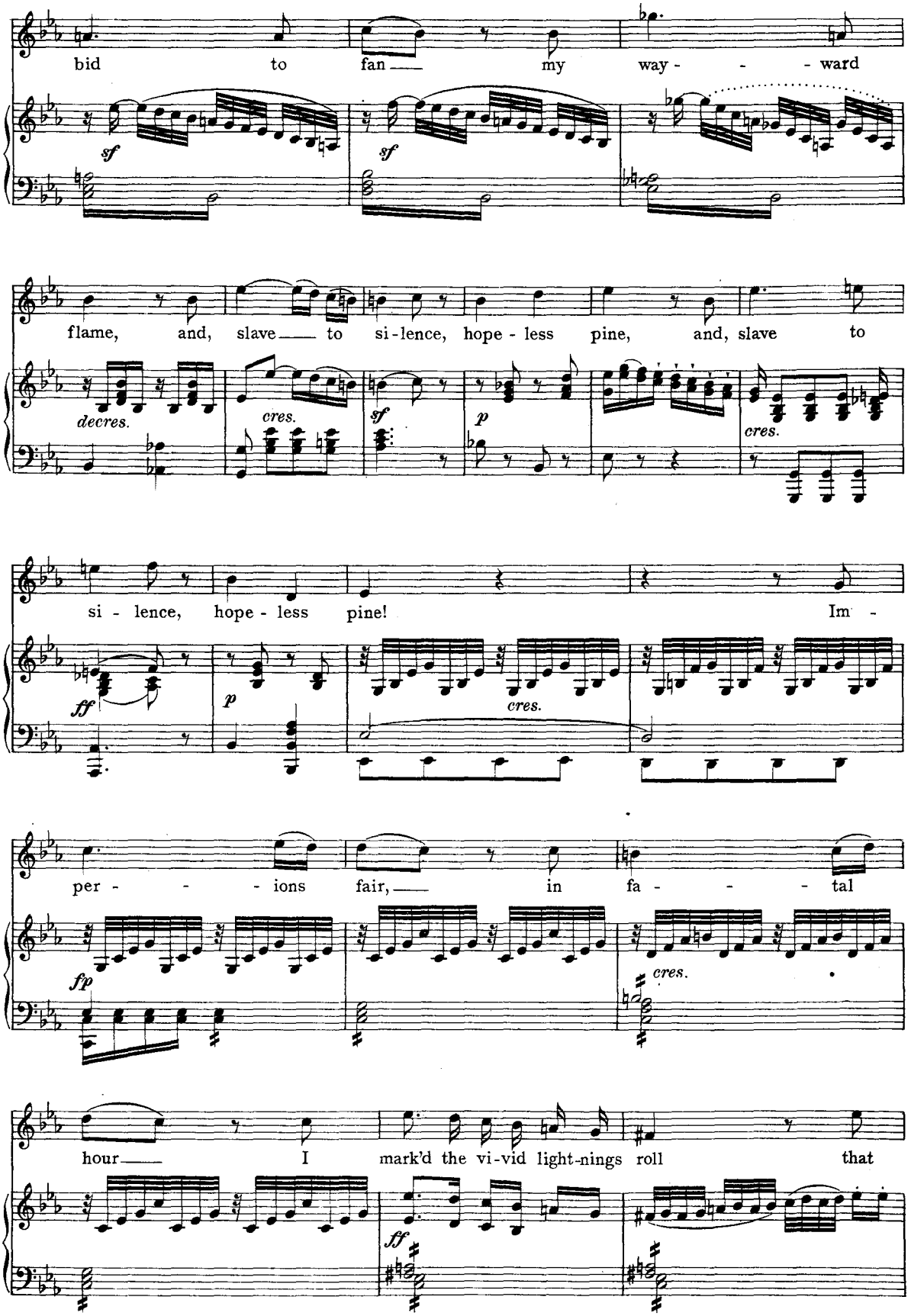
Der Text, auf der andern Seite, ist äußerst platt und nichtig, ob er nun Wenningtons eigne Arbeit ist oder, wie der Untertitel „La Tiranna" nahezulegen scheint, eine Übersetzung von ihm aus dem Italienischen; und, soweit wir einen Überblick über sein Leben gewinnen können, muß Wennington ein gebildeter Vermittler gewesen sein. Er begann seine Laufbahn anscheinend als musikalischer Unterhalter;

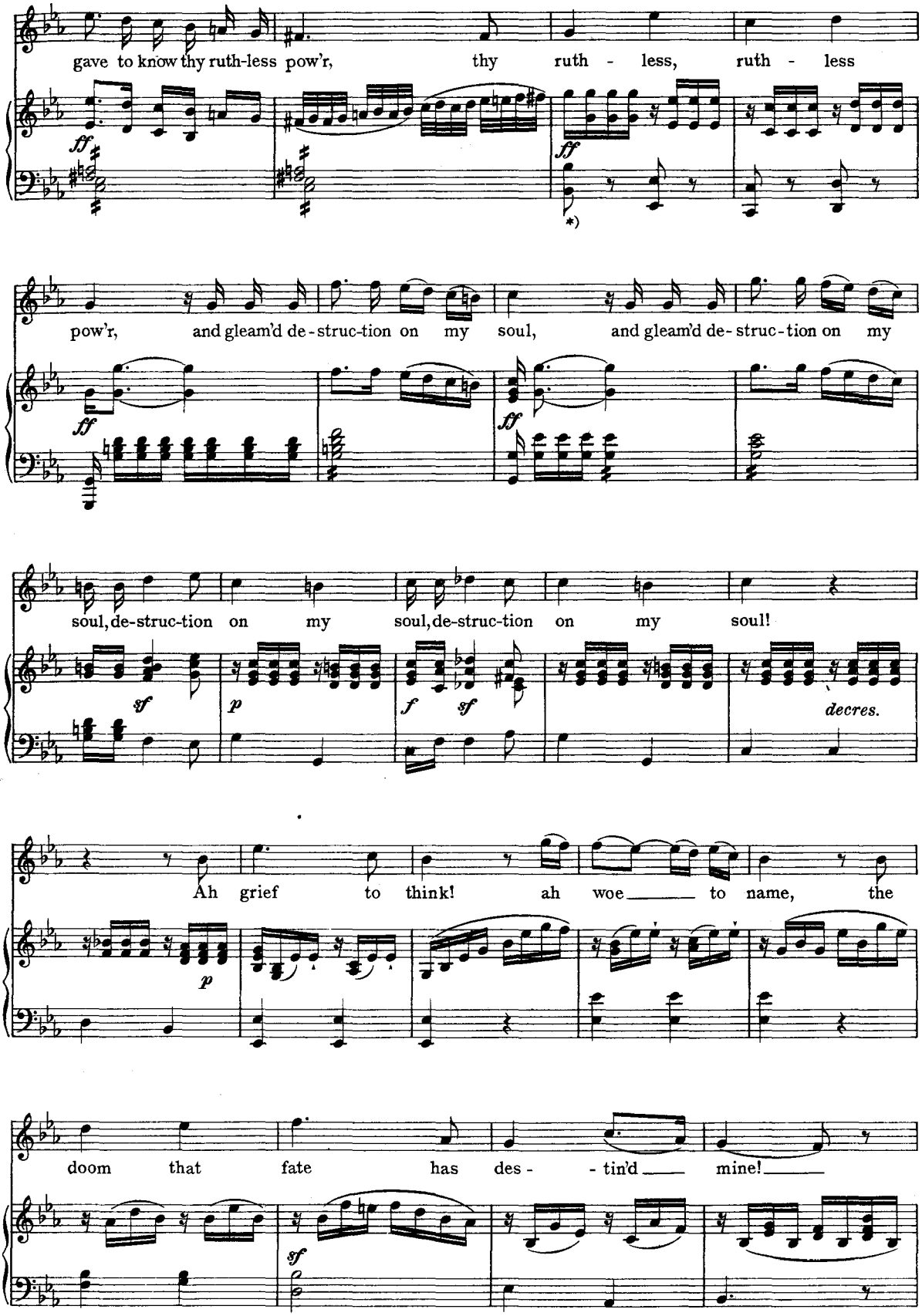
wenigstens ist das die gegebene Erklärung für eine Sammlung von fast einem Dutzend trivialer Gesänge teils komischer, teils empfindsamer Art, die von ihm erhalten sind, mit Text und Musik von ihm, etwa aus dem Jahre 1797. Bald nach dieser Veröffentlichung ging Wennington außer Landes, und 1799 erschien in den Buchläden von London und Wien „The Man of Nature, or Nature and Love, from the German of Miltenberg by Willm Wennington". Bei näherer Untersuchung stellt sich dies Buch in Wirklichkeit heraus als eine Übersetzung des Romans „Der Naturmensch" von Lafontaine. Obwohl 1799 veröffentlicht, ist die Vorrede des Buchs datiert: „Vienna, 1798", und es scheint, daß Wennington nicht nur zu jener Zeit in Wien gelebt, sondern daß er auch sich dort einen gesellschaftlichen Namen gemacht und einige einflußreiche Beziehungen erworben hat. Denn das Buch wird mit einer Liste von beinahe 200 Subskribenten eröffnet, von denen für uns der hervorstechendste und interessanteste der Name des „M. The Prince Linhouski" ist, vermutlich kein andrer als Fürst Carl Lichnowsky, Beethovens Freund und Gönner. Es ist deshalb eine begründete Annahme, daß Wennington Beethoven in Lichnowskys Haus begegnete und daß unsre Canzonetta dort zu Gehör kam.

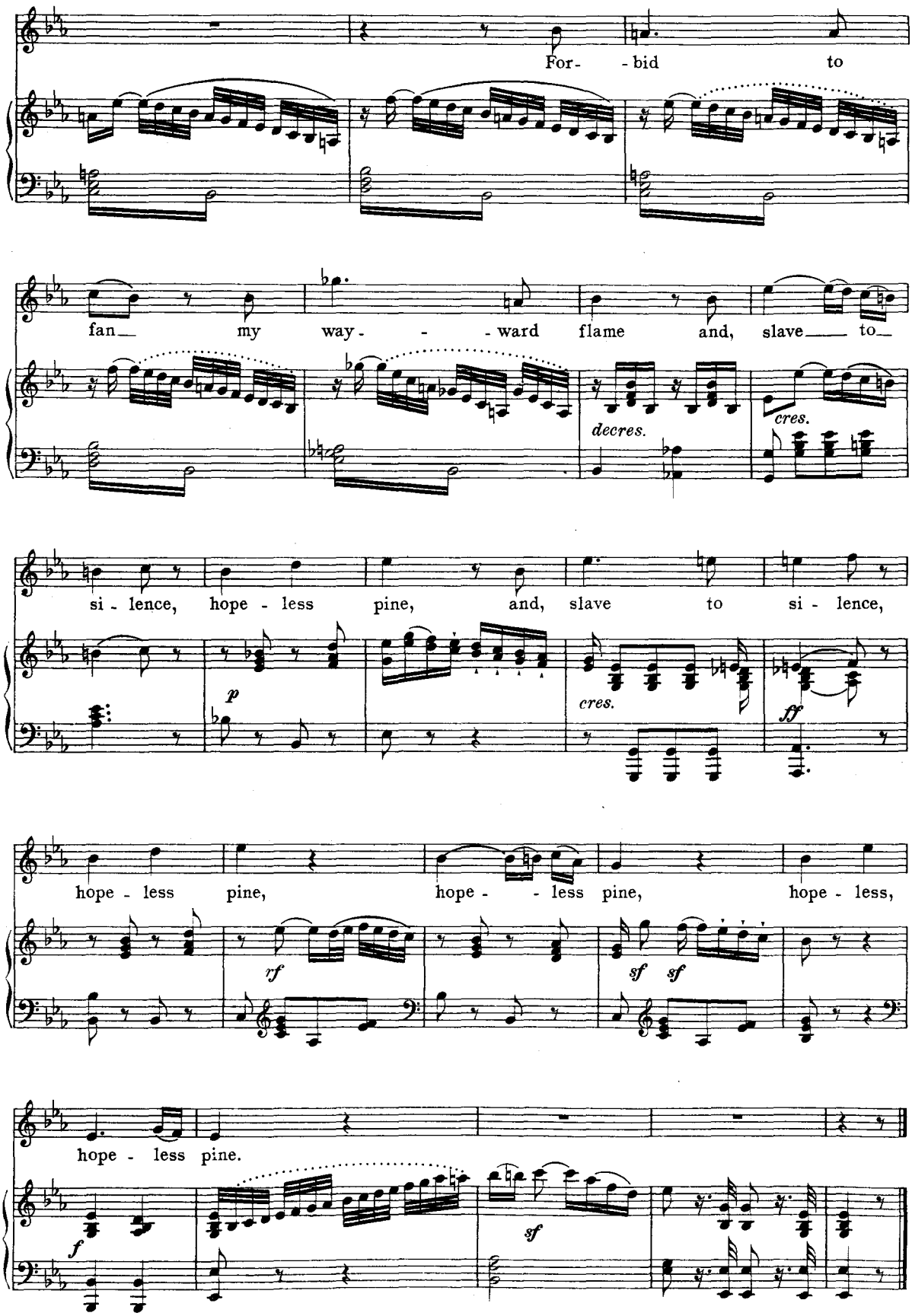
Wenningtons Übersetzung des „Man of Nature" ist gewöhnlich und geziert im Stil, der Sinn oft sehr dunkel, so daß die Rezensenten der Zeit schwerlich dafür zu tadeln sind, wenn sie zum überwiegenden Teil in ihren Kritiken das Original lobten und die Übersetzung beklagten. Wennington jedoch, keineswegs entmutigt, kehrte nach England zurück, sammelte Proben dieser Kritiken und veröffentlichte sie im Dezember 1799 unter dem Titel „A translator's defence . . ." zusammen mit einer Verteidigung seiner Grundsätze und einer ausgewählten Liste von Stellen seines Buchs, die er zu den Schönheiten englischer Prosa gerechnet wissen wollte. Um dieselbe Zeit veröffentlichte er einige kindische „lessons" für Pianoforte, gewidmet der Duchess of York, zum Beweis, daß er sich noch immer vornehmer Schutzherrschaft erfreue. Ob es vor der Zeit seiner Rückkehr nach England war, d. h. im Jahr 1798 oder in der ersten Hälfte 1799, daß er Beethoven begegnete und ihn auf die oder jene Art dazu brachte, diese Canzonetta zu schreiben, — oder ob er nach Wien noch einmal in späterer Zeit zurückkehrte, ist schwer zu sagen. Wir wissen von ihm nichts weiter, als daß er 1811 in London noch eine andre Übersetzung aus dem Deutschen veröffentlichte, diesmal von Adlerjung, in der sein literarischer Stil sich beträchtlich verbessert zu haben scheint. Sein Anspruch auf Nachruhm ist jedenfalls gerechtfertigt, wenn wir einräumen, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach der erste war, der Beethoven in England einführte.

La Tiranna – Canzonetta




bid to fan my way - ward
sf
sf
flame, and, slave to si-lence, hope - less pine, and, slave to
decres.
cres.
sf
p
cres.
si - lence, hope - less pine! Im -
ff
p
cres.
per - - - ions fair, in fa - - - tal
fp
cres.
hour I mark'd the vi-vid light-nings roll that
ff


gave to know thy ruth-less pow'r, thy ruth - less, ruth - less
ff
ff
*)
pow'r, and gleam'd de-struc-tion on my soul, and gleam'd de-struc-tion on my
ff
ff
soul, de-struc-tion on my soul, de-struc-tion on my soul!
sf
p
f
sf
decres.
Ah grief to think! ah woe to name, the
p
doom that fate has des - - tin'd mine!
sf


For- - bid to
fan_ my way- - - ward flame and, slave_ to_
decres.
cres.
si - lence, hope - less pine, and, slave to si - lence,
p
cres.
ff
hope - less pine, hope - - less pine, hope - less,
rf
sf sf
hope - less pine.
f
sf

Miszellen

Nochmals: Die Viola pomposa. Es sei dem Unterzeichneten gestattet, zu den lehrreichen und höchst interessanten Auseinandersetzungen Georg Kinskys im letzten Märzheft der ZfM (S. 325) einige Bemerkungen zu machen. In betreff der „in den Museen vorhandenen Geigen, die bisher als Viole pompose galten", schreibt Kinsky: „Da es ja keine Armgeigen sind, erscheint Arnolds Benennung als ‚fünfsaitige Tenorviolinen' wenig zutreffend; genauer bezeichnet sind es fünfsaitige Violoncelli piccoli in der Stimmung der alten Tenorgeige (*F c g d'*) mit hinzugefügter *a'*-Saite — entsprechend dem ‚Violon Cello Piculo mit 5 Seiten [Saiten] von J. C. Hoffmann 1731', das im Inventar der Köthener Hofkapelle v. J. 1773 verzeichnet steht".

Warum die Benennung „fünfsaitige Tenorviolinen" (aus dem von Kinsky angeführten Grunde) wenig zutreffend sei, ist unklar, da ja die alten Tenorgeigen oder -violinen nicht *a braccio*, sondern *a gamba* gespielt wurden. Als das Instrument außer Gebrauch kam, wurde es mehrfach mit veränderter Stimmung (*C G d a*) für nicht erwachsene Schüler als Violoncell verwendet. Ein wohlerhaltenes Exemplar im Besitz von A. Dolmetsch in Haslemere, welches in dessen Aufführungen (in der Stimmung *G d a e*) oft zu Gehör kommt, ist dem Unterzeichneten wohlbekannt. Es als Armgeige zu behandeln, wäre undenkbar. — Auch ist in einem Fresko von Guido Reni in der zu der Kirche von San Gregorio in Rom gehörigen Kapelle von Santa Silvia eine unverkennbare Tenorgeige dargestellt, die *a gamba* gespielt wird — und nicht anders gespielt werden könnte.

Ferner: Was berechtigt zu der Behauptung, die alte Tenorgeige (*F c g d*) mit hinzugefügter *a'*-Saite entspräche dem Violoncello piccolo mit 5 Saiten? Wenn ein Violoncello piccolo die Stimmung *F c g d* gehabt hätte, so wäre es ja kein Violoncello piccolo, sondern eine Tenorgeige gewesen. Es ist wenigstens klar, daß das fünfsaitige Violoncello piccolo, für welches J. S. Bach aller Wahrscheinlichkeit nach seine *Suite à cinq cordes* bestimmt hat, eine *C*-Saite gehabt haben muß.

Kinsky meint, daß die Sonate „per la pomposa" von Cr. G. Lidarti (deren Kenntnis der Unterzeichnete, nebenbei gesagt, nicht, wie Kinsky vermutet, erst dem Hinweis im Heyer-Katalog verdankt) nicht für „die Viola pomposa Bachs", sondern für eine kleinere Abart des Violino pomposo (mit der Stimmung *f c g d*) geschrieben worden sei.

Sollen wir denn die Existenz von dreierlei „Pompösgeigen" annehmen: der „Viola pomposa Bach", des von Petri beschriebenen Violino pomposo und eines etwaigen „Pomposino", wofür Lidarti seine Sonate bestimmt habe? Wenn die Viola pomposa und der Violino pomposo wirklich verschiedene Instrumente waren, so müßte man annehmen, der Unterschied sei dem Lidarti nicht unbekannt gewesen, in welchem Falle es im höchsten Grade merkwürdig ist, daß er seine Sonate ausdrücklich „per la Pomposa" überschrieben hat, wenn sie in Wirklichkeit für den „Pomposo" — oder gar einen „Pomposino"! — bestimmt war.

F. T. Arnold (Rom)

== Durch F. T. Arnolds willkommene Beschreibung von Lidartis „Solo per la pomposa" im Dezemberheft dieser Zeitschrift ist der Untersuchung der wahren Natur dieses rätselhaften Instruments und seiner vermeintlichen Beziehung zu J. S. Bach ein fruchtbares Feld eröffnet worden: ich hoffe sogar, daß wir dank ihr einer bestimmten Lösung dieser Fragen entgegensehen dürfen. Vom historischen Standpunkt aus ist auch Kinskys Beitrag von großem Werte, aber seine Schlüsse tragen zur Lösung der von Arnold gestellten Frage nichts Wesentliches bei.

Durch die Güte des Herrn Ch. Van den Borren, des bekannten Bibliothekars des Brüsseler Konservatoriums, ist es mir gelungen, von zwei kurzen, von G. Ph.

Telemann für die Viola pomposa, wie er sie ausdrücklich nennt, geschriebenen Stücken, eine Abschrift zu erhalten. Telemann hat sie in sein Werk „Der getreue Music-Meister" aufgenommen, 1728 in Hamburg veröffentlicht, wodurch also das Grenzdatum für die Komposition festgestellt ist. Jedes Stück besteht aus einem Duo für *Flauto traverso e Viola pomposa o Violino* und zerfällt in zwei Sätze: im ersten Stück *Dolce* und *Scherzando* (beides aus *G*), und im zweiten *Largo e misurato* (aus *e*) und *Vivace e Staccato* (aus *G*).

Es wird jetzt also möglich sein, das Problem von einer ganz anderen Seite anzugreifen und aus diesen Kompositionen wenigstens ein klareres Bild von Charakter und Stimmung der Viola pomposa zu gewinnen. Zu diesem Zwecke hat mir Arnold freundlicherweise seine Abschrift der Lidartischen Sonate zur Verfügung gestellt.

Es ergibt sich daraus, daß die höchste Note, die in irgendeiner von diesen Kompositionen vorkommt, *c'''* ist, und zwar nur bei Lidarti in zwei nacheinanderfolgenden Takten; daselbst, und einmal in dem ersten Duo Telemanns kommt *h''* vor; *b''*, *a''* und ♭*a''* werden hin und wieder geschrieben, *g''* sehr häufig — wenn man also in Betracht zieht, daß zu Bachs Zeit die „dritte Lage" mit Flageoletton der Oktave für Alltagszwecke als die oberste Grenze betrachtet wurde, so war die Stimmung der obersten Saite der Viola pomposa augenscheinlich *c''*. Sowohl bei Telemann als auch bei Lidarti kommen Doppelgriffe vor, welche für die zweite und dritte Saite (von unten gerechnet!) die Stimmung *g* und *d'* voraussetzen. Der üblichen Stimmung der Violen gemäß, hätte die vierte Saite eine Quarte über der dritten, d. h. in *g'* gestanden haben müssen. Da Telemann seinen Viola pomposa-Part in Ermanglung des ursprünglich beabsichtigten Instruments auch für die Violine geschrieben hat, so geht er nicht unter *g* herunter, wogegen Lidarti, der nicht auf diese Weise eingeschränkt war, bis *f* geht. Das Instrument hatte also augenscheinlich fünf Saiten, und ich glaube, daß die unterste auf *d* gestimmt wurde, wobei sie in dieser Hinsicht der Stimmung der damaligen fünfsaitigen Altviola (wie sie von Kinsky angegeben wird) und derjenigen der Viola da gamba folgte, aber eine Oktave höher. Die vollständige Stimmung wäre also *d g d' g' c''* gewesen.

Für den Fall, daß dies alles als bloße Vermutung gelten sollte, habe ich eine meiner Violen in der obigen Stimmung gestimmt und, obschon ich verschiedene andere Stimmungen probiert habe, so finde ich, daß sie sich nicht nur als die für die Stücke Telemanns am meisten geeignete erweist (was übrigens von deren Vorzeichnung zu erwarten wäre), sondern daß sie auch für die Musik Lidartis aus *es* und *c* am besten paßt, denn auf solche Weise können seine Akkorde und Harpeggien am leichtesten wiedergegeben werden. Dadurch wird ferner Arnolds Zweifel in bezug auf Lidartis *g e' c''*-Akkord am Anfang des Schlußtakts des Adagios aufgeklärt: das *c* konnte nicht gebraucht werden, weil es nicht da war, und der Komponist mußte sich damit begnügen, ein einfaches *c'* auf dem zweiten Viertel als Schlußnote hinzuzufügen. Ich habe auch Arnold mündlich darauf aufmerksam gemacht, daß imitative Stellen in der Sonate vorkommen, wobei die natürliche Sequenz in Ermanglung ebendesselben unteren *c* absichtlich unterbrochen wird.

Ich habe darauf hingewiesen, daß obige Stimmung an diejenige der Violen erinnert, aber Curt Sachs berichtet in seinem unschätzbaren Reallexikon, daß die Stimmung des fünfsaitigen Violon d'amour des 18. Jahrhunderts *g d' a' d'' g''* war; hier sind also die Intervalle (außer zwischen den zwei untersten Saiten) mit denjenigen der Stimmung der Viola pomposa identisch, aber eine Quinte höher. Wenn man in Betracht zieht, daß es damals allgemein üblich war, die tiefste Saite aus irgendeinem besonderen Grunde herunterzustimmen, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß das *d* bei Gelegenheit zu *c* wurde. Daß dies möglich war, ist in Telemanns Werk angedeutet, denn er hat am Anfang eines jeden Duo den Schlüssel angegeben, in dem es zu spielen wäre, falls statt eines Flauto traverso ein Flauto dolce oder eine Schnabelflöte für die Oberstimme verwendet würde: er hat nämlich

die Vorzeichnung von *Es* angegeben, welche, obwohl sie die Herunterstimmung der Viola um zwei Ganztöne benötigte, zu dem jeweilig verwendeten Flauto dolce genau paßte. Ferner hat er vermerkt, daß die beiden Stücke in der unteren Oktav auf zwei Viole da gamba gespielt werden könnten: in diesem Falle müßten sie aber diese Instrumente aus *a* spielen. Diese Angaben habe ich mit einer von meinen Schnabelflöten nachgeprüft, und gefunden, daß sie stimmen, indem die Stücke für die genannten Instrumente passen.

Aus dem Gesagten läßt sich schließen, daß die Viola pomposa, wie man dieselbe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kannte, ein fünfsaitiges Instrument mit Altstimmung war; und es ist wahrscheinlich der Unwissenheit der Gewährsmänner gegen Ende des 18. Jahrhunderts über die einzelnen Eigenschaften eines zu ihrer Zeit schon verschollenen Instruments zuzuschreiben, daß es mit dem Violoncello piccolo und selbst mit dem fünfsaitigen Instrument, welches Bach für seine sechste Suite gebrauchte und wofür die Stimmung *C G d a e'* angegeben wird, verwechselt wurde.

Es erübrigt noch, zwei Punkte zu berühren. Erstens: wie war der Körper der Viola pomposa gestaltet? Man berichtet, sie wäre „etwas größer als eine Bratsche" gewesen (Forkel), und „bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche" (Gerber). Wir erfahren auch, daß der berühmte Joh. Chr. Hoffmann in Leipzig die meisten gebaut habe. Es ist aber eine Art große, fünfsaitige Viola, von welcher von dem genannten Künstler geschaffene Exemplare in den Museen zu Brüssel und Leipzig existieren, als „Viola pomposa" etikettiert wurden und, ich glaube jetzt, mit Recht. Es waren bisher die lächerlichen Stimmungen, die man vorgeschlagen hatte — *c g d' a' e''* oder sogar *C G d a e'* —, welche dieser Annahme hauptsächlich im Wege standen, aber die Stimmung, welche uns diese drei besonders für die Viola pomposa geschriebenen Kompositionen offenbaren, nämlich *d g d' g' c''*, oder selbst noch ein paar Töne, ist auf diesen Hoffmannschen Instrumenten ganz praktikabel.

Man behauptet auch, daß die Größe dieser Instrumente (70—80 cm Gesamtlänge) gegen ihren Gebrauch in der von den Gewährsmännern beschriebenen Weise, nämlich „auf dem Arm", spricht; allein, man muß im Auge behalten, daß, obschon wir heute die Viola da braccio unter dem Kinn spielen, es bis zum 18. Jahrhundert und in dasselbe hinein gebräuchlich war, sie tatsächlich „auf dem Arm" zu halten, wobei die Kinnlade des Spielers auf der rechten oder Diskantseite des Saitenhalters ruhte. Auf diese Weise kann ein ganz großes und hochzargiges Instrument gehandhabt werden, ja, für manchen von uns gilt: je tiefer die Zargen, je besser. Für Spieler von kleinerer Statur ist aber der Schwierigkeit gnädig vorgegriffen: man konnte „vor der Brust" spielen, wahrscheinlich vermittels eines Bandes, das über die Schulter des Spielers um das Instrument lief, um es während des Lagenwechsels zu stützen; und hierüber sei bemerkt, daß in den besprochenen Kompositionen der Lagenwechsel nicht sehr oft unbedingt notwendig ist, und daß er in solchen Fällen gewöhnlich entweder durch eine vorhergehende offene Saite oder eine Pause vorbereitet ist.

Gerade aus diesen Gründen bin ich zu dem Glauben geneigt, daß Victor Mahillon Recht hatte, als er sein Brüsseler Exemplar mit dem Namen Viola pomposa belegte. — Es war mir aber eingefallen, daß dieses Instrument vielleicht mit Drahtsaiten, gleich den früheren Viole d'amore zur Zeit Matthesons, bezogen war, neben besponnenen tieferen Saiten; eine genaue Besichtigung dieses Exemplars gewährt jedoch keinerlei Schluß auf irgendeinen der ursprünglichen Bestandteile.

Und der letzte Punkt wäre folgender: Hat Bach die Viola pomposa wirklich erfunden und benutzt, wie von einigen Schriftstellern behauptet wird? Wenn wir mit „erfunden" im älteren Sinn dieses Wortes „entdeckt" meinen, so möchte ich diese Frage bejahen: er entdeckte sie bei Hoffmann, als er 1713 nach Leipzig kam; aber hat er davon Gebrauch gemacht? Ich möchte die Vermutung wagen, daß die Violetta (im Gegensatz zu der gewöhnlichen Bratsche), welcher er die Obligatstimme

zu der Tenorarie in der Kantate XVI, „Herr Gott, dich loben wir" — nach Terry wahrscheinlich seiner ersten Neujahrkomposition — zuerteilte, dieses neue Instrument darstellt. Leider konnte er sich seines vollen Umfangs nicht bedienen, denn er schrieb die Stimme auch für die Oboe da caccia; aber der tatsächliche Umfang (*f—d''*) liegt ungezwungen innerhalb der Grenzen des Streichinstruments.

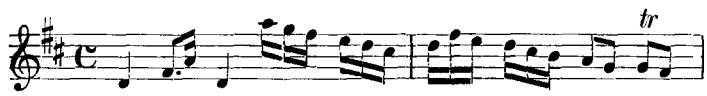
Vielleicht wird der eine oder der andere der Leser dieser Zeitschrift diese Schlüsse nachprüfen oder auch neue, aus erster Hand geschöpfte Belege für oder wider bringen; wenn aber meine Bemerkungen jeder künftigen Verwechslung mit einem so zwerghaften Instrument wie dem Violoncello piccolo vorbeugen, so werde ich mein kleines Solo auf der Viola pomposa „ihr zu Liebe" nicht umsonst gespielt haben.

Francis W. Galpin.

Zur Literatur für die „Viola pomposa". Die interessanten Notizen Kinskys in dieser Zeitschrift (Jg. XIII, H. 6, S. 325) möchte ich ergänzen durch Nennung einer Komposition aus dem Berliner Kreis um C. Ph. Em. Bach für dieses Instrument. In der Berliner Singakademie[1] befindet sich unter der Sign. 2 D 1500[e] ein *Concerto Doppio in D♯ . . . à 7 Stromen: Flauto concertato, Violino Pomposo: o Violetta concertata — Violino Primo, Violino Secundo, Viola e Basso Continuo e Basso Ripieno Dell Sign. Graun Sen.*, eine Doublette unter der Sign. 2 D 1500[d] mit gleichlautendem Titel bis auf unser Instrument, das hier verlangt wird als „*Violino o Viola Pomposa Concertata*". Johann Gottlieb Graun (1702 oder 03—1771), Schüler Pisendels und Tartinis, seit 1732 unter Friedrich tätig, hat also das ominöse Instrument gefordert und wohl selbst gespielt! Für das Instrument, das einmal Violino Pomposo, das andre Mal Viola Pomposa genannt wird, und als dessen Ersatz Violino oder Violetta gefordert wird, ist der Part (beide Solostimmen sind identisch) im Violinschlüssel notiert. Umfang: *g—cis'''* im Solo, im Tutti bis *e'''*. Der Part gleicht vollständig dem eines (der vielen Graunschen) Violinkonzerte. Keine einzige Stelle, es sei denn die Art der Doppelgriffe, die im Violinkonzert nicht häufig ist, aber hier kaum Rückschlüsse gestattet

zeigt irgendeine Abweichung von der Violinspielart! Auch die oberen leeren Saiten *e''* *a'* sind zu erkennen.

Das Werk, dessen Anfang lautet



ist frisch erfunden, wie auch die übrigen Doppelkonzerte Grauns.

Hans Engel (Greifswald).

Unbekannte Druckwerke des 16. Jahrhunderts. Im Aprilheft 1931 (VIII, 2) von Raffaele Casimiris „Note d'archivio" macht L. Werner Mitteilung über den Fund von dreizehn wertvollen Druckwerken in der bischöflichen Bibliothek von Szombathely, alle in einen Kodex zusammengebunden. Er enthält die Baßstimme von:

1. Liber primus Missarum Josquin. Petrucci 1516 (3. Ausg.).
2. Missarum Josquin. Libri secundi B. Petrucci 1515 (2. Ausg.).
3. Liber tertius Josq. Miss. Petrucci 1514.

[1] Für Benutzungserlaubnis danke ich verbindlichst Herrn Prof. Georg Schumann, für Hilfe Herrn Dr. Welter.

4. Missarum Joannis Mouton. Liber Primus. Petrucci 1515.
5. Motetti di Mestre Jhan. (Titelblatt fehlt; 20, bis auf eine unbekannte 4st. Motetten von Mestre Jhan und vier von Leonardo Barre. Sonst nirgends nachweisbar, vermutlich römischer Druck.)
6. Primo libro delle Muse a 4 voci (= Vogel 1555 [3]).
7. Jachet Berchem, 1me libro de gli madrigali a 4. Venedig 1555, Scotto. (Erstausgabe, von der nur das Br. Mus. die T.- und ebenfalls B.stimme besitzt.)
8. Perego, Camillo. Tutti li suoi Madrigali a 4. Venedig 1555, Scotto. (Unikum. Perego war bisher nur als Verfasser zweier Musiktraktate bekannt.)
9. Volpe, Marc'Antonio. Il primo libro de gli Madrigali a 4. Venedig 1555, Scotto. (Unikum. Frate Marc'Ant° Volpe da Matera, Minor Conventuale, ist bisher der Musikgeschichte überhaupt unbekannt.)
10. Padovano, Annibale. Il primo libro de Ricercari a quattro voci. Venedig 1556, Gardano.
11. Secondo libro delle Muse a 3 voci, Canzoni moresche. Rom 1555, Ant. Barré. (Unikum.)
12. Ruffo, V. Opera nuova di musica Intitolata Armonia Celeste, . . . Lib. Quarto. Venedig 1556, Gardano (= Vogel, Ruffo 10.)
13. Il primo libro de le Muse a 5 voci. Venedig 1555, Gardano (Tenorstimme) (= Vogel 1555 [2]).

A. E.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1931/32

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: Einführung in die Symphonieliteratur, mit besonderer Berücksichtigung der in der Winterspielzeit in Aachen aufgeführten Werke, einst.

Amsterdam. Dr. K. Ph. Bernet Kempers: Übersicht über die Musikgeschichte (für Anfänger), einst. — Geschichte der Musik von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, einst. — Geschichte der Oper im 19. Jahrh., einst. — Übungen zur Geschichte des deutschen Lieds, einst. — Wiederholungsübungen in Notationskunde, monatlich einst. (Diese Angaben gelten für das Studienjahr 1931/32.)

Basel. Prof. Dr. Karl Nef: Das neuere Oratorium, von Haydn und Beethoven bis zur Gegenwart, zweist. — Moderne Musikästhetik, mit Lektüre von Hanslick, Busoni u. a., zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum: Epoche Haydn-Mozart. Praktische Übungen mit Stilerläuterungen.

Prof. Dr. Wilhelm Merian: Geschichte der älteren Oper, einst. — Orgel- und Lautentabulaturen, mit Übungen im Übertragen, einst.

Prof. Dr. Jacques Handschin: Die Vokalmusik vom Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts, einst. — Die Form bei Anton Bruckner (mit Analysen), einst. — Die russische Musik des 19. Jahrhunderts, einst. — Harmonielehre, einst.

Berlin. Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Johann Sebastian Bach und der deutsche Geist, einst. — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, II. Teil: Das Zeitalter Richard Wagners, dreist. — Hauptseminar, zweist. — Proseminar, zweist. — Collegium musicum (Historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweist.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen (Herren und Damen), 1. Chöre von Josquin und Palestrina an bis zur neueren Zeit, 2. Kolloquium über die Geschichte des deutschen Lieds, zweist.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhunderts, zweist. — Das deutsche Singspiel, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene, zweist.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Johann Sebastian Bachs Passionen, Messen, Oratorien, zweist. — Übungen zum Minne- und Meistergesang, einst.

Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Musikethnologie, mit Lichtbildern, einst. — Tonpsychologische Übungen, einst.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musikgeschichte an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, mit Lichtbildern, zweist. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Musikpflege und Musikorganisation zur Zeit der Klassik und Romantik, zweist. — Übungen zur Musikästhetik der Neuzeit, zweist.

Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte des Hoch- und Spätbarock, zweist. — Stilkritische Übungen zur Musik des Hochbarock, für Vorgeschrittene, zweist. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde, für Anfänger, mit Lichtbildern, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Übungen an alter Chormusik), zweist.
Dr. Erich Schumann: Die akustische Übertragung von Sprache und Musik (Radiophonie, Tonfilm), einst. — Akustisches und tonpsychologisches Praktikum I, zweist.
Prof. Johannes Biehle: Kirchenmusikalische und liturgische Vorträge und Übungen II (Choralgesang), sechsmal zweieinhalbst. — Orgelstruktur und der Einbau der Orgel im Raum, sechsmal zweieinhalbst. — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, sechsmal zweieinviertelst. — Akademischer Kirchenchor, zweist. — Harmonielehre I, einst. — Orgelspiel für Anfänger — Kirchenmusikalische Übungen, einst.
Lektor Dr. Erich Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung für künftige Angehörige redender Berufe. a) Einführung in die Physiologie, Hygiene und Psychologie des Sprechens (und Singens), zweist. — b) Sprechtechnische Übung im Anschluß an die Vorlesung, in Teilkursen, zweist.

— Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde der Musik: Besprechung ausgewählter Liederkreise, Opern und Oratorien des 18. und 19. Jahrhunderts, zweist.
Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte von 1750 bis zum Tode Beethovens, zweist. — Gregorianische Formenlehre — Übungen im Analysieren gregorianischer Melodien — Gregorianisches Praktikum, je einst.
Prof. Heinrich Martens: Methodische Aufgaben der Musikerziehung in der Mittel- und Oberstufe der höheren Schule, zweist. — Chorische Stimmbildung — Instrumentalmusik in der Schule, je zweist.
Prof. Fritz Jöde: Neuzeitliche Musikerziehung, einst. — Angewandte Liedkunde — Melodielehre — Grundlegung der allgemeinen Musikpädagogik, je zweist.
Prof. Wolfgang Reimann: Orgelbau. Struktur der Orgelpfeifen. Orgeldispositionen. Stilwandel im Orgelbau, zweist. — Evangelische Liturgik: Psalmtöne und Cantica. Luthers deutsche Messe. Aufbau des Gottesdienstes, Liturgische Feiern, zweist.
Prof. DDr. Max Seiffert: Einrichtung und Bearbeitung älterer Musik, dreist.
Prof. Dr. Curt Sachs: Die heutigen Musikinstrumente, einst.
Studienrat Dr. Richard Münnich: Hauptgebiete der Schulmusikerziehung in systematischer und geschichtlicher Darstellung, mit Übungen, zweist. — Psychologie des Kindes- und Reifungsalters als Grundlage der Pädagogik, mit bes. Berücksichtigung der Musikerziehung, zweist.
Lektor Dr. Erich Drach: Bau und Wirkungsweise der Stimme und Sprechwerkzeuge, Gesundheitspflege der Stimme und Sprache, mit Sprechübungen, zweist. — Deutsche Phonetik — Übungen im Vortrag deutscher Gedichte, insbes. Liedertexte, je einst.
Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, zweist.

— Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schünemann: Korrepetitorium der Musikgeschichte für Mitglieder des Seminars und Fortgeschrittene, einst. — Musikgeschichte und Aufführungspraxis, einst. — Geschichte der Oper, einst. — Klaviermusik, einst. — Übungen zur neueren Musikästhetik, zweist.
Prof. DDr. Max Seiffert: Geschichte der Klaviermusik bis Bach und Händel, einst. — Geschichte der Kammermusik bis Bach und Händel, einst. — Generalbaßübungen für Anfänger, einst. — Das deutsche Sololied im 17. und 18. Jahrhundert, einst. — Händels Oratorien, einst. — Generalbaßübungen für Fortgeschrittene, einst.
Prof. Dr. Curt Sachs: Instrumentenkunde: Moderne Musikinstrumente, einst. — Alte Musikinstrumente in der Sammlung, einst. — Instrumentensammlung: Besonderer Kursus über alte und neue Musikinstrumente für Fortgeschrittene, zweist.
Lektor Dr. Ing. F. Trautwein: Ausgewählte Kapitel aus der Elektro-Akustik (Rundfunk, Schallaufzeichnung, Tonfilm), zweist.
Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels für Fortgeschrittene und Anfänger, je zweist.
Dr. med. Kurt Singer: Das Geheimnis der Musik (psychologische Betrachtungen), einst.

— Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Kulturgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts, mit praktischen Vorführungen, zweist. — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre, Polyphonie, zweist.

Bern. Prof. Dr. Ernst Kurth: Bach-Studien (mit bes. Berücksichtigung der Klavierwerke), zweist. — Geschichte der deutschen und italienischen Musik des 17. Jahrhs. zweist. — Proseminar: Studien zur Liedtechnik von Brahms und Hugo Wolf, einst. — Seminar: Englische Musik vom Elisabethanischen Zeitalter bis zu Purcell, zweist. — Collegium musicum (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweist.
Ernst Graf, Prof. an der ev.-theol. Fakultät und Münsterorganist: G. F. Händels biblische Oratorien, einst. — Kirchenmusikalisches Konservatorium (gemeinsame Besprechung kirchenmusikalischer Einzelfragen, einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel, einst.

Privatdozent Dr. Max Zulauf: Geschichte der Musik in Frankreich von Lully bis Debussy, einst.
Akademisches Orchester (Leitung Herr cand. phil. Paul Dikenmann), zweist.

Bonn. Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der französischen, spanischen, englischen und slavischen Musik vom 17. Jahrh. bis zur Gegenwart, zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist.
Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg: Grundfragen zur musikalischen Akustik, einst. — Schallplatte, Rundfunk, Tonfilm in ihrer akustischen Problematik, einst.
Dozent Wilhelm Maler: Terzverwandtschaft und Chromatik in der Durmoll-Tonalität, zweist. — Übungen im linearen Satz, zweist.
Lektor Adolf Bauer: Musikdiktat und Transposition, zweist. — Übungen zur Harmonielehre, zweist. — Der instrumentale Kontrapunkt I, zweist. — Partiturspiel, zweist.

Breslau. Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Bach und Händel, zweist.
Dr. Peter Epstein: Geschichte des begleiteten deutschen Sololiedes, zweist.
Dr. Ernst Kirsch: Geschichte der Musik des 16. Jahrhs., zweist.
— Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Arnold Schmitz: Mittelstufe (Stilkritische Übungen), zweist. — Oberstufe (Vortragsarbeiten der Mitglieder), zweist.
Dr. Ernst Kirsch: Proseminar (Übungen zur Notationskunde), zweist. — Anleitung zur Analyse musikalischer Sätze, einst.
— Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. Dr. Arnold Schmitz: Collegium musicum, zweist.
Dr. Peter Epstein: Partiturspiel und Generalbaßübungen, zweist.
Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, 2. Teil, zweist.
Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang, zweist.
Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Kontrapunkt Palestrinas, zweist. — Gregorianische Choralformen, einst. — Choralübungen, einst. — Übungen des Cäcilienchors, zweist.
— Akad. Institut für Schulmusik: Direktor: Prof. Dr. Arnold Schmitz. Kurse in Sologesang und Sprecherziehung (B. Sanke), Klavier (Prof. B. v. Pozniak), Musiktheorie (H. Buchal, Dr. P. Blaschke), Gehörbildung, Musikerziehung (Studienrat R. Bilke), Chorleitung (Dr. H. Ringmann), Musikgeschichte, Partiturspiel (Dr. P. Epstein), Orgel (O. Burkert).
— Technische Hochschule. Dr. Hermann Matzke: Geschichte der Sinfonie im Überblick, einst. — Die Grundlagen einer zeitgemäßen Musiktheorie, einst. — Musik und Presse (im Rahmen der Gesamtvorlesung „Einführung in das Pressewesen der Gegenwart"), einst. — Musikalisch-praktische Übungen (Collegium musicum), zweist. — Stimmbildungskurs, eineinhalbst. — Orgelspiel und Orgeltheorie, dreist.

Danzig (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Geschichte der Oper, zweist. — Allgemeine Musiklehre, zweist. — Kolloquium über Tagesfragen, einst. — Collegium musicum vocale et instrumentale, vierst.

Darmstadt (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikgeschichte I. Teil, zweist. — Goethes Bedeutung für die Tonkunst, einst. — Chorübungen, zweist.

Dresden (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Das deutsche Kunstlied im 19. Jahrh., einst.
Dr. Gerhard Pietzsch: Musik und Musikhören, einst. — Collegium musicum vocale (Werke des 16. und 17. Jahrhs.), nach Vereinbarung.

Erlangen. Dr. Rudolf Steglich: Gegenwartsprobleme der Musikpflege, zweist. — Seminar, Oberstufe: Grundfragen der Musikkritik, zweist. — Seminar, Unterstufe: Übungen über das deutsche Lied des 15. Jahrhs., zweist. — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie, zweist. — Collegium musicum instr. et voc. Besprechung und Aufführung alter Musikwerke, je zweist.
Universitätsmusikdirektor Prof. D. Ernst Schmidt: Das deutsche evangelische Kirchenlied hymnologisch und liturgisch (1. Abschnitt), zweist. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 18. Jahrh., zweist. — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie, 1. Stufe: Harmonielehre, 2. Stufe: Modulationslehre, je zweist. — Orgelspiel, einst. — Sprechübungen (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweist. — Akademischer Chorverein, zweist. — Akademisches Orchester, zweist.

Frankfurt a. M. Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Musik des 16. Jahrhs., zweist. — Die Grundlagen des Wagnerschen Musikdramas, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene, einst. — Collegium musicum vocaliter, einst. — Collegium musicum instrumentaliter, zweist.
Dr. Friedrich Gennrich: Musikwissenschaftliche Übungen: Formprobleme des älteren und neueren Liedes, einst.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die deutsche Liedkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, zweist. — Der gegenwärtige Stand der Musikwissenschaft als historischer Geisteswissenschaft, einst. — Seminar: Übungen über Quellen und Denkmäler der deutschen Liedkunst des 16. und 17. Jahrhs. (mit Referaten), zweist. — Proseminar: Übungen zur

Aufführungspraxis alter Musik (mit Referaten), zweist. — Collegium musicum (gemeinsame Pflege alter Musik, instrumentale et vocale, je zweist.

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. Peter Wagner hatte angekündigt: Geschichte der Oper seit Gluck, dreist. — Choraltheorie, zweist. — Prakt. Choralkurs, zweist. — Seminar, zweist.

Gießen. Dr. Rudolf Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik vom Spätbarock bis zur Frühklassik, zweist. — Collegium musicum vocale: Englische Madrigale des 16. Jahrhs., zweist. — Seminar: a) Entziffern alter Notierungen (Tabulaturen), zweist. — Übungen zur Geschichte der vorklassischen Kammer- und Orchestermusik im 18. Jahrh., zweist.

Göttingen. Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Einführung in die Kirchenmusik, einst. — Übungen zur musikalischen Liturgik, einst. — (Musikwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen werden sonst nicht gehalten; doch werden die Arbeiten des Musikwiss. Seminars unter Leitung des geschäftsführenden Direktors, Dr. Mahrenholz. weitergeführt.)

Greifswald. Dr. Hans Engel: Das deutsche Lied bis 1750, einst. — Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, einst. — Seminar: Die Rhythmik in der weltlichen und kirchlichen Vokalmusik des 16. Jahrhs., zweist. — Musiksoziologie und musikalische Volkskunde, Einführung, zweist. — Arbeitsgemeinschaft: Die Repertoireoper (im Anschluß an die im Stadttheater gespielten Werke), zweist. — Collegium musicum: vocale, instrumentale, Kammermusik, je zweist.

Halle a. S. Prof. Dr. Max Schneider: Beethoven, zweist. — Übungen zur Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrh., zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik (nicht für Anfänger), zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar (mit Dr. Walter Serauky), zweist. — Collegium musicum vocale, zweist.
Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre II, zweist. — Kontrapunkt, zweist. — Choralsatz und Generalbaßbearbeitungen, zweist. — Instrumentationsübungen, zweist.
Beauftragter Dozent Pfarrer D. Karl Balthasar: Liturgische Gottesdienste, einst. — Chor- und Einzelgesang im Gottesdienst, einst.

Hamburg. Dr. Walther Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft, ihren Stoff, ihre Arbeitsweise und Geschichte, einst. — Das Zeitalter der Niederländer, zweist. — Übungen zur Einführung in die Musikwissenschaft. zweist. — Lektüre ausgewählter Kapitel aus mittelalterlichen Musiktraktaten, zweist. — Schallplatten-Demonstration, einst.
Dr. Wilhelm Heinitz: Die Musik der Primitiven als Erkenntnisquelle für die moderne Musikwissenschaft, einst. — Lektüre von Werken aus dem Geistesgebiet musikalisch Primitiver, einst. — Transkriptions- und Diskussionsübungen an Phonogrammen aus primitiven Musikkulturen, zweist. — Akustische Übungen zur Einführung in das Verständnis musikalischer Tonsysteme Primitiver und Halbprimitiver, für Anfänger und Vorgeschrittene, je einst.
Prof. Dr. Georg Anschütz: Kolloquium über die Rolle der Musik im Theater, zweist. — Arbeiten über die Grundlagen neuer Musik, mit Klang-Orchesterübungen, dreimal fünfst.
Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre, zwei Kurse, je einst. — Einführung in die musikalische Formenlehre, einst. — Anleitung zu selbständigen musiktheoretischen Arbeiten, einst. — Analyse klassischer Symphonien, zweist.

Hannover (Technische Hochschule). Prof. Dr. Theodor W. Werner: Musik des Mittelalters, einst. — Das neue deutsche Lied, einst. — Musikgeschichte im Umriß, einst. — Die Kunst im Erziehungsplane, einst. — Collegium musicum.

Heidelberg. Prof. Dr. Heinrich Besseler: Beethoven und das 19. Jahrhundert, zweist. — Seminar: Übungen zur burgundisch-niederländischen Musik des 15. Jahrhs., zweist. — Proseminar: Aufführungspraxis des Generalbaßzeitalters und Einrichten alter Musik, einst. — Einführung in die musikalische Analyse und Stilkritik, einst. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist.
Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: J. S. Bachs Orgelchoräle, einst. — Harmonielehre II, zweist. — Orgelspiel, nach Vereinbarung. — Akademischer Gesangverein, zweist.

Innsbruck. Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VII (Klassik und Romantik), vierst. — Geschichte der italienischen Musik (im Überblick), vierst. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.

Jena. Dr. Werner Danckert: Instrumentenkunde, zweist. — Übungen zur Instrumentenkunde, zweist. — Harmonielehre II, einst. — Collegium musicum, vierst.

Kiel. Prof. Dr. Fritz Stein: Beethovens Leben und Werke, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen (über Chormusik des 16. Jahrhs.), zweist. — Denkmälerkunde, eineinhalbst. — Collegium musicum: Einübung und Erklärung älterer Instrumentalmusik (gemeinsam mit Dr. Therstappen), zweist.
Dr. Bernhard Engelke: Schleswig-Holstein und der Norden in der Musik (mit Anleitung zu praktischen Arbeiten), zweist. — Musikalische Stilkunde, Analyse u. Besprechung ausgewählter Musikwerke aller Epochen, zweist.
Dr. Hans Joachim Therstappen: Musikwissenschaftliches Proseminar: H. Schütz, zweist.

—Harmonielehre, II. Teil, zweist. — Arbeitsgruppe für „Neue Musik": Die moderne Oper, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist.

Köln a. Rh. Prof. Dr. Ernst Bücken: Einführung in die Musik des Mittelalters und der Renaissance, einst. — Das Weltbild der modernen Musik, einst. — Seminar: Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Übungen zur Ästhetik und Geistesgeschichte der Musik, einst. — Praktische Stilbestimmung, einst.

Privatdozent Dr. Willi Kahl: Geschichte der älteren Klaviermusik, einst. — Übungen zur musikalischen Denkmälerkunde, zweist.

Dozent Dr. Georg Kinsky: Einführung in die Instrumentenkunde nebst Lektüre älterer Quellenschriften, einst.

Lektor Prof. Walter Braunfels: Instrumentationslehre, zweist.

Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einst. — Generalbaßspiel, einst. — Formenlehre (Praktikum), zweist.

Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst.

Königsberg i. Pr. Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Bach und Händel, zweist. — Beethovens Streichquartette, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Anfänger: Übungen zu Händels Oratorien, einst. b) für Fortgeschrittene: Bachs Solosonaten, zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte der Kirchenmusik und Orgelkurs für Studierende der Theologie.

Privatdozent Dr. Leo Schrade: Frühbarock in der Musik, einst. — Übungen im Anschluß an die Vorlesung, einst.

Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung vom Humanismus bis zu Pestalozzi, zweist. — Geschichte der Musikerziehung im 19. Jahrh. bis Thomascik, zweist. — Die Musikerziehung der Gegenwart, ihre Grundlagen und ihr Schrifttum, zweist. — Musikpädagogisches Seminar: Musikgeschichtliche Stoffe neuerer Zeit und ihre methodische Behandlung, zweist.

— Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung, Unterrichtsübung.

Leipzig. Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte der spätromantischen Oper (ausgewählte Kapitel), dreist. — Proseminar (Vorkurs): Einführung in den gregorianischen Choral (durch Assistent Dr. Walther Gerstenberg), einst. — Proseminar (Hauptkurse): Referate (gemeinsam mit Privatdozent Dr. Zenck), zwei Parallelkurse, je zweist. — Lektüre von Quellenschriften zum a cappella-Problem (mit Aussprache), einst. — Mensuralnotation seit 1450 (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), zweist. — Seminar: Stilkritik des 16. Jahrhs. (Fortsetzung u. Schluß), zweist. — Collegium musicum instrumentale: Opernouvertüren und dramatische Musik (gemeinsam mit Assistent Dr. Schultz), zweist.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte des neueren deutschen Liedes (Vertonungen Goethescher Lyrik), zweist. — Die hervorragendsten musikalischen Gestaltungen des „Faust", einst. — Übungen: Lektüre ausgewählter Schriften von Schubert, Schumann, Liszt und Cornelius, einst.

Privatdoz. Dr. Hermann Zenck: Musikgeschichte des 15. u. 16. Jahrhs., zweist. — Proseminar (Hauptkurse): Referate im Anschluß an die Vorlesung, zweist. — Collegium musicum vocale: Chormusik des 15. u. 16. Jahrhs., zweist.

Lektor Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Grabner: Harmonielehre III (Modulation), zweist. — Kontrapunkt I (zweistimmiger linearer Satz), einst. — Kontrapunkt. Übungen für Fortgeschrittene, einst. — Anleitung zur musikalischen Analyse, einst. — Anleitung zum Partiturspielen, einst.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung einst. — Stimmbildung, Gesangs- und Sprechtechnik, einst. — Sprech- und Vortragsübungen, einst. — Gesangsübungen einst. — Stimmtechnische Beratung, einst. — Liturgische Gesangs- und Ausdrucksübungen, einst.

(Handelshochschule). Dr. Adolf Aber: Die Grundprobleme der Musikwirtschaft, einst.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Geschichte der Instrumentalmusik, einst. — Das deutsche Lied, einst. — Formen der Musik, einst. — Harmonielehre, einst. — Seminar: Übungen zur Geschichte des Liedes, zweist. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Chorsingen (Missa solemnis), zweist.

Dr. Herbert Birtner: Heinrich Schütz und seine Zeit, zweist. — Übungen zur Einführung in das Studium der Musikgeschichte, als Proseminar, einst. — Collegium musicum vocale (gemeinsame Besprechung und Ausführung alter Musik im Anschluß an die Vorlesung), zweist. — Seminar: Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhs., zweist.

München. Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Geschichte der abendländischen Musik I. Antike und Mittelalter, dreist. — Übungen zur Musikgeschichte des 18. u. 19. Jahrhs., zweist. — Musikalische Paläographie und Stilkunde des 13.—16. Jahrhs., zweist.

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musika-

lischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, erster Teil, zweist. — Musikgeschichte Bayerns, zweist.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Entwicklungsgeschichte der Opernform von 1600 bis zur Gegenwart, dreist. — Allgemeine Übersicht über die abendländische Musikgeschichte, zweist. — Instrumentenkunde mit Führungen durch die Musikabteilung des Deutschen Museums, einst. — Harmonielehre, II. Kurs, zweist. — Musikalische Formenlehre, einst. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einst. — Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweist.

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Das begleitete deutsche Sololied im 17. u. 18. Jahrhundert, dreist. — Die liturgischen Dramen und geistlichen Singspiele des Mittelalters, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (Paläographie - Stiluntersuchungen - Kolloquium - Referate), zweist.

Prof. Dr. Hermann Ludwig Freiherr von der Pfordten: Mozarts Leben und Werke, vierst.

Prof. Dr. Kurt Huber, Musikästhetik der Neuzeit, zweist.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung der Begleitung liturgischer Gesänge, zweist. — Choralübungen, einst.

Münster i. W. Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer: Geschichte des Oratoriums, zweist. — Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Hauptseminar: Übungen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, zweist. — Proseminar: Lektüre und Interpretation ausgewählter Musiktheoretiker des 17. Jahrhs., zweist. — Paläographische Übungen, einst. — Universitätschor — Collegium musicum instrumentale — Kammerchor — Bläsergilde.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die Romantiker in der Musik (f. Hörer aller Fakult.), einst. — Die Kunst der Sprache (f. H. a. Fak.), einst.

Lektor Wilh. Lilie (Kath. Theol. Fak.): Einführung in den gregorianischen Choral II, einst. — Die gregorianischen Formen II, einst. — Praktische Gesangsübungen, einst.

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik im Mittelalter, dreist. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer und Besprechung neuer musikgeschichtlicher Literatur, zweist. — Proseminar: Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente, zweist. — Vorkurs: Musiktheorie für Musikwissenschaftler — Collegium musicum, mit Privatdoz. Dr. Paul Nettl, vierst.

Privatdozent Dr. Paul Nettl: Ausgewählte Partien aus der böhmischen und mährischen Musikgeschichte, zweist.

Lektor Dr. Theodor Veidl: Harmonielehre, eineinhalbst. — Kontrapunkt, eineinhalbst. — Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Erich Steinhard: Allgemeine Geschichte der Musik, vierst.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Musik des Mittelalters, zweist. — Seminar: Mittelalterliche Notationsprobleme, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre II und III, je zweist. — Collegium musicum vocale et instrumentale, vierst.

Stuttgart (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Allgemeine Musikgeschichte, einst. — Anton Bruckner, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Entwicklung der Hauptformen in der europäischen Musik, einst. — Orgel und Orgelmusik, mit Demonstrationen (f. Hörer aller Fakultäten), einst. — Harmonielehre für Anfänger (mit Assistent Dr. zur Nedden), einst.; für Fortgeschrittene, einst. — Kontrapunkt, einst. — Musikwissenschaftl. Proseminar: Übungen zur Musikgeschichte Württembergs (mit Assistent Dr. zur Nedden), zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar: Musikgeschichte des 18. u. 19. Jahrhs., zweist. — Übungen im Chorsingen (Akademischer Musikverein), zweist. — Übungen im Zusammenspiel (Akademisches Streichorchester), zweist.

Wien. Prof. Dr. Robert Lach: Allgemeine Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung, zweist. — Ibsens „Peer Gynt" in Griegs Musik, einst. — Einführung in die Musikwissenschaft, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger (Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik als Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar), zweist.

Prof. Dr. Alfred Orel: Musikgeschichte des 19. Jahrhs., zweist. — Die Entwicklung der Notation als Forderung der Musikpraxis, einst. — Musikgeschichtliche Übungen siehe unter Lach.

Prof. Dr. Robert Haas: Mozart, zweist. — Übungen an Meisterhandschriften, einst.

Prof. Dr. Egon Wellesz: Byzantinische Musik, einst. — Die Oper im 19. Jahrh., einst. — Entwicklung der Instrumentation im 19. Jahrh. (mit Übungen), einst.

Würzburg. Prof. Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Sinfonie, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene), zweist. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.

Zürich. Prof. Dr. Fritz Gysi: Einführung in Geschichte und Technik der Oper, zweist. — Joseph Haydn und die Wiener Klassik, einst. — Übungen im Musikreferat (Seminar), einst.

Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Grundzüge einer europäischen Musikgeschichte, einst. — Methodik und Technik der musikalischen Analyse, einst. — Kolloquium zum Problem des harmonischen Dualismus, einst.
E. Frank: Sprechtechnik mit Übungen, zweist.

Bücherschau

Alberti, A. Verdi intimo (1861—1886). Carteggio con il Conte Opprandino Arrivabene. Prefazione di A. Luzio. 8°. Milano 1931, Mondadori.

Amster, Isabella. Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhs. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Klavierkonzerts. (Dissert.) 8°, 94 S. Wolfenbüttel 1931, Kallmeyer. 4 ℳ.

Armin, George. Die Technik der Breitspannung. Ein Beitrag über die horizontal-vertikalen Spannkräfte beim Aufbau der Stimme nach dem Stauprinzip. 8°, 89 S. m. Fig. Berlin-Wilmersdorf 1931, Gesellschaft für Stimmkultur. 2.40 ℳ.

Arnold, F. T. The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth and XTIIIth Centuries. gr. 8°, XXIV, 918 S. London 1931, Oxford University Press. 126 sh.

Bartók, B. Hungarian Folk Music. Trans. by M. D. Calvocoressi. 8°, 305 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 21 sh.

Bartók, Béla. Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder. (Aus: Ungarische Jahrbücher, Bd. 11, H. 3.) 4°, 17 S. m. Notenbeisp. Berlin 1931, de Gruyter. —.50 ℳ.

Der **Bär.** Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930. 8°, 188 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.

Der Inhalt des Jahrbuchs, das seinen Wert und seine Bedeutung für die musikwissenschaftliche Forschung mit jedem Band mehr erweist, ist diesmal rein aufgeteilt zwischen Wilhelm Hitzig und Reinhold Bernhardt.

Hitzig will zunächst mit einer Studie über „Gottfried Christoph Härtel und die Musik seiner Zeit" eine „Anregung zur musikwissenschaftlichen Betrachtung der Verlagsgeschichte" liefern: die Verflechtung der verlegerischen Tätigkeit des ersten Härtel mit den inneren Wandlungen der musikalischen Formen und des Musikbetriebs seiner Zeit wird aufzuweisen versucht. Nach dem Tode Härtels, er starb im gleichen Jahr wie Beethoven, erfolgt der bekannte Wechsel des europäischen Musikzentrums von Wien nach Paris — ein freilich mehr kommerziell betonter Wechsel. Als Dokument für diese Epoche legt Hitzig eine Reihe (82) von Briefen des Leipziger Verlegers Heinrich Albert Probst an Breitkopf & Härtel vor, damals Vertreter oder Agent der Firma in Paris. Sie bezeugen in halb trockener, halb amüsanter Form, in einem Wust von wertvollen und z. T. intimen Notizen zur Musiker- und Konzertgeschichte, den lebhaftesten Wettbewerb der Verleger um das damals Neueste: Gehaltvolles und Wertloses durcheinander; Variationen über Opernmelodien und Chopinsche Konzerte. Aber — welche Zeit, und welche Namen! Welcher Einblick in die zeitgebundene Bewertung von Musikern und Werken! Auch gute „Namen" komponieren damals geschäftlich; so bewertet Auber den Preis einer Oper nach der Summe der Motive, die sie enthält, Gelegenheiten für die Thalberg, Herz, Hünten, Liszt, Kalkbrenner zu Konzertparaphrasen und Salonvariationen. Der wichtigste Brief ist Nr. 69: Verhandlungen Probsts mit Chopin über die Erwerbung von sieben Manuskripten: Grande Sonate, zweite Ballade, zwei Nocturnes, drittes Scherzo, vier Mazurkas, zwei Polonaisen, ein Impromptu (2. Dez. 1839). Chopin verlangt 3500 Francs und erhält 2500. Bezeichnend ist die damalige Stellung des Komponisten Mendelssohn in Paris: er gilt überhaupt nichts, sein Kurs wird sozusagen nicht notiert.

Als Beigabe stellt Hitzig noch einen kleinen Beitrag „Zum Härtelschen Klavierbau seit 1807", besonders zu dessen Frühgeschichte, in der besonders die Briefe von Andreas Streicher aus Wien interessieren. Streicher, Gastgeber und Freund G. Chr. Härtels (vgl. Wilh. Lütge im „Bär" für 1927), steht als Meister und Patron an den Anfängen der Breitkopf & Härtelschen Klavierfabrikation, die ein Menschenalter hindurch einen ehrenvollen Bestand gehabt hat.

Der umfänglichste und gewichtigste Artikel des Jahrbuchs ist die Biographie von Gottfried van Swieten (1734—1803), die Reinhold Bernhardt unter dem Obertitel „Aus der Umwelt der Wiener Klassiker" uns geschenkt hat. Zum erstenmal wird Swietens Lebensgang auf wirklich gesicherte, dokumentarische Grundlagen gestellt: seine diplomatische Tätigkeit, besonders seine Stellung am Hofe Friedrichs des Großen, sein Wirken als Bibliothekar und Studienpräses in Wien; sein Privatleben und seine gesellschaftlichen Beziehungen. Es fehlt nicht an für die bisherige Forschung beschämenden Überraschungen, so die Feststellung, daß die Swieten zugeschriebene philosophisch-medizinische Leydener Dissertation (1773) über die Wirkungen der Musik von einem — Peter van Swieten stammt. Swieten als Musiker wird gewürdigt, Proben seiner sinfonischen Kunst fehlen nicht — der Liebhaber Händels und des strengen Satzes schreibt seltsamerweise in galantem, wenn auch steifem Stil. Bernhardts Darstellung verkennt nicht die Grenzen von Swietens Persönlichkeit, aber sie muß schließlich doch auf eine „Rettung" des ehrenwerten und geistig bestrebten Mannes hinauslaufen. Verehrer und Protektor Lessings, den er nach Wien bringen will; Anreger der größten, folgenschwersten, letzten Stilwandlung in Mozarts Schaffen; Lieferant der Texte von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten"; Träger der Dedikation von Beethovens erster Sinfonie — das sind keine schlechten Ruhmestitel.

Bernhardt verfolgt in einem kleineren Beitrag ferner aktenmäßig „Das Schicksal der Familie Johann Sebastian Bachs", d. h. der weiblichen Mitglieder, und unter ihnen besonders das der jüngsten Tochter, Susanne Regine. Für sie hat bekanntlich Friedrich Rochlitz im Mai 1800 in einem Aufruf der „Allgem. Musikal. Zeitung" die öffentliche Mildtätigkeit angerufen; das erste Ergebnis dieses Aufrufs ist eins der kläglichsten Dokumente für die „Dankbarkeit" der Nachwelt. Der Gesamtbetrag belief sich auf 96 Thaler 5 Groschen; 55 Fl. davon stammten von Hrn. v. Arnsteiner, Frau v. Wolff und der Gräfin v. Flavigny, also Angehörigen des Wiener jüdischen Adels.

Als Faksimile-Beilage ist u. a. dem Jahrbuch der Beginn eines unbekannten Liedes von Rob. Schumann beigegeben, des „Hirtenknabengesangs" (nach dem „Hirtenlied" der Annette v. Droste-Hülshoff), für 4st. gem. Chor, das Schumann aus unbekannten Gründen nicht in sein op. 59 aufgenommen hat. A. E.

Behrend, William. Minder om Niels W. Gade. Kendte Mœnds og kvinders Erindringer, 8°, VIII, 188 S. Kopenhagen 1930, J. H. Schultz Forlag.

Bergfeld, Joachim. Die formale Struktur der symphonischen Dichtungen Franz Liszts. Dargest. auf Grund allgem. Untersuchungen über Inhalt u. Form der Musik. 8°, 112 S. Eisenach 1931, Kühner. 4.50 RM.

Bie, Oscar. Richard Wagner und Bayreuth. gr. 8°, 16 S., 56 S. Abb. Zürich 1931, Orell Füssli Verl. 2.40 RM.

Boosey, W. Fifty Years of Music. 8°, 200 S. London 1931, Benn. 12/6 sh.

Boughton, Rutland. Bach, the Master. A New Interpretation of his Genius. 8°. X, 291 S. New York and London 1930, Harper & Bros. (English E.: London, K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.)

Carl **Claudius'** Samling af Gamle Musikinstrumenter. (Carl Claudius' Sammlung alter Musikinstrumente zu Kopenhagen.) 4°, 424 S. Kopenhagen 1931, Levin & Munksgaards Forlag.

Cloeter, Hermine. An der Grabstätte W. A. Mozarts. Ein Beitrag zur Mozartforschung. 8°, 26 S. m. Abb. Wien 1931, Deutscher Verlag für Jugend u. Volk. 1.25 RM.

Damrosch, Walter. My Musical Life. (Popular Ed.) 8°, VIII, 390 S. New York 1930, C. Scribner's Sons.

Davidson, Gladys. Stories from the Operas. 8°, XVI, 1048 S. Philadelphia 1931, J. B. Lippincott Co. (American Ed.)

Decsey, Ernst. Maria Jeritza. 8°, 25 S., 25 Taf. mit 57 Bildern. Text deutsch u. engl. Wien 1931, J. Fischer Verlag. 2.80 RM.

Deutsch, Leonhard. Individualpsychologie im Musikunterricht u. in der Musikerziehung. Ein Beitrag zur Grundlegung musikalischer Gemeinkultur. gr. 8°, 207 S. m. Fig. Leipzig 1931, Steingräber-Verlag. 3.60 RM.

Dieckmann, Jenny. Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhs. gr. 7°, VIII, 139 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 5.50 RM.

Djoudjeff, Stoyan. Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. 8°. Paris 1931, H. Champion. 90 Fr.

Van **Doorslaer,** G. Aperçu sur la Pratique du Chant à Malines au XVe siècle. Fédération Archéologique et Historique de Belgique. (Extrait des Annales du Congrès d'Anvers 1930. 8°, S. 465—484.) Anvers 1931, Imprimérie V. Resseler.

Eberhardt, Siegfried. Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett. (Meisterfunktion u. Ersatzgeigen.) 8°, 498 S. u. mehr. Taf. Berlin 1931, M. Hesse. 8.50 RM.

Ewen, David. Hebrew Music. A Study and an Interpretation. 8°, 65 S. New York 1931, Bloch Publishing Co.

Ewen, David. The unfinished Symphony. A Story Life of Franz Schubert. 8°, 306 S. New York 1931, Modern Classics Publishers, Inc.

Farbe-Ton-Forschung. Hrsg. von Georg Anschütz. Bd. III. Bericht über den 2. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung. (Hamburg, 1.—5. Okt. 1930.) gr. 8°, XVI, 438 S. Mit 80 teils buntfarb. Bildtafeln, Notenbeisp. u. Textfig. Hamburg 1931, Psychol.-ästhet. Forschungsges. (Meißners Verlag in Komm.) 25 RM.

Farmer, Henry George. Meccan Musical Instruments. (From the Journal of the Royal Asiatic Society. July 1929.) 8°, S. 489—505. London 1929.

Fellowes, Edmund Horace. The Philidor Manuscripts. Paris, Versailles, Tenbury. (Reprinted from Music and Letters. Vol. 12, April 1931.) 8°, 14 S. London, G. Berridge & Co.

Fellowes, E. H. and C. H. **Stewart.** Repertoire of English Cathedral Music. Compiled at the Request of the Annual Conference of Cathedral Organists. 8°, 38 S. London 1930, Oxford University Press.

Festschrift. Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag 1920—1930. 8°, 106 S. Hrsg. vom Kuratorium der Deutschen Akad. f. M. u. darst. Kunst in Prag. Prag 1931.

[Enthält an Beiträgen u. a.: Erich Steinhard, Deutsche Komponisten in der Tschechoslowakei. — Leo Kestenberg, Wandlungen des deutschen Musiklebens. — Alfredo Casella, Neoklassizismus in Italien. — Jan Branberger, Anton Dvořák und die Musik der Gegenwart. — Bernh. Paumgartner, Mozart im zwanzigsten Jahrhundert. — Ernst Křenek, Komponieren als Beruf. — H. W. v. Waltershausen, Die universelle Bildung des Musikers. Franz Schreker, Kompositionsunterricht. — Gg. Schünemann, Die mechanische Musik an der Hochschule.]

Fischer-Wakeman, Ann. Ein Ende mit aller klaviertechnischen Not! Ein Vademekum für Klavierspieler in Gestalt einer Plauderei. 8°, 32 S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 1.50 RM.

Flügel, Annemarie. Jugendbewegung und Jugendmusik. Kurz gef. Einführung in die Entwicklung der Jugendbewegung u. Jugendmusik, mit Angabe der einschläg. Bücher, Fachzeitschriften u. Liedersammlungen. 8°, 27 S. Moers 1931, Steiger. 1 RM.

Frere, Walter Howard. Bibliotheca Musico-Liturgica. A Descriptive Hand List of the Musical and Latinliturgical Mss. of the Middle Ages Preserved in the Libraries of Great Britain and Ireland. Vol. 2, Fascicle I. 4°, 120 S. Nashdom Abbey, Burnham, 1930, The Plainsong & Mediæval Music Society.

Gárdonyi, Zoltán. Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. 4°, 84 S. Mit 17 Notenbeisp. Berlin 1931, de Gruyter. 6 RM.

Gastoué, A. L'Importance Musicale, Liturgique et Philologique du Ms. Hagiopolites. (Extrait du Byzantion. Tome 5.) Bruxelles, Secretariat de la Revue. La Liturgie et la Musique, Conférance. Bruges, Desclée.

Gatterdam, Bonifatius. Kurzgefaßte Einführung in den Choral. 8°, 32 S. Grüssau i. Schl. 1931, Verlag für Liturgik, 1.20 RM.

Gérold, Théodore. Les pères de l'église et la musique. (Etudes d'hist. et de philos. relig. p. p. la faculté de théol. protest. de Strasbourg.) 8°, Paris 1931, F. Alcan. 40 Fr.

Gibson, John Murray. Melody and the Lyric. From Chaucer to the Cavaliers. 4°, XII,

204 S. London and Toronto, J. M. Dent & Sons, Ltd., New York 1930, E. P. Dutton & Co., Inc.

Giddings, Thaddeus P., Will **Earhart,** Ralph L. **Baldwin,** and Elbridge W. **Newton.** Outlines. (Music Education Series.) 8°, V, 359 S. Boston 1930, Ginn & Co.

Gmelch, Joseph. Raymund Schlecht, sein Lebensgang, sein Wirken und seine schriftstellerische Tätigkeit, nach zumeist ungedruckten Quellen dargestellt. 8°, 71 S. u. 2 Taf. Eichstätt 1931, Brönner & Däntler. 1.50 RM.

Goldberg, Isaac. Tin Pan Alley. A Chronicle of the American Popular Music Racket. 8°, XI, 341 S. New York 1930, The John Day Co.

Gozi, C. L'Arte della Musica nella Republica di S. Marino. S. Marino, F. Della Balda.

Grummann, Paul. H. The Musical Dramas of Richard Wagner. (University of Nebraska Publication No. 71.) 8°, 56 S. Lincoln, Neb., 1930, The University Extension Division, University of Nebraska.

Hadow, Sir W. Henry. English Music. With an Introduction by Dr Vaughan Williams. (The English Heritage Series.) 8°, 175 S. London 1931, Longmans. 3/6 sh.

Hewitt, Thos. J. and Ralph **Hill.** An Outline of Musical History. Vol. 1. From the Earliest Times to Handel and Bach. 8°, 146 S. London, The Hogarth Press.

Howard, John Tasker. Our American Music. Three Hundred Years of it. XXIII, 8°, 713 S. New York 1931, T. Y. Crowell Co.

Jacob, Walter. Leo Blech. Ein Brevier. Anläßl. des 60. Geburtstages hrsg. u. eingel. 8°, 64 S. Mit 4 Bildern, einer bisher unveröffentl. Komposition Leo Blechs u. zahlr. Beitr. Hamburg 1931, Prismen-Verlag. 1.60 RM.

Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Achter Band. 1930. 8°, 344 S. Leipzig [1930], Insel-Verlag.

Nicht weniger als ungefähr die Hälfte des Raumes in dem wertvollen Jahrbuch ist diesmal der Musik gewidmet. Otto Erich Deutsch stellt Beethovens Goethekompositionen bibliographisch zusammen, wohl zum erstenmal mit wirklicher fachlicher Akribie und letzter Vollständigkeit: es „waren festzustellen: die 14 Lieder (eines davon zweimal, eines viermal komponiert, drei andere mit Orchesterbegleitung) und die drei Gesänge (zwei Chöre, ebenso begleitet, und ein Kanon), die Beethoven auf Goethesche Texte geschrieben hat; dazu die 14 Instrumentalstücke (sechs Variationen auf eines jener Lieder, dann eine Ouvertüre, vier Zwischenspiele, ein Melodram, sowie zwei andere Begleitmusiken zu „Egmont") und noch Skizzen zu acht weiteren Liedern nach Goethe: im ganzen 43 Stücke (11 Werke) von Beethoven zu 24 (20) von Goethe, worunter freilich nur die Egmont-Ouvertüre und das Lied „Mignon" bedeutend zu nennen sind" (S. 103). Bei der bibliographischen Suche hat sich ein Lied, „Neue Liebe, neues Leben" in einer ersten, bisher übersehenen Fassung gefunden; es erschien um 1807 bei Simrock.

Dem Altersfreund Goethes, Zelter, dessen 100. Todestag wir uns nähern, gelten die beiden andern Beiträge des Jahrbuchs. Ilse Goslich berichtet in einer biographisch-bibliographischen Studie über „Zelter und seine Verleger", angefangen von Carl Aug. Nicolai, der 1796 Zelters erste Liedersammlung verlegte, oder von J. C. Fr. Rellstab, der das Bratschenkonzert von 1779 in Kommission nahm, bis zu T. Trautwein, mit dem Zelter seit 1826 in dauernde Verbindung trat. Neben J. Fr. Unger, bei dem Z.s Gedächtnisschrift auf Fasch erschien, Böhme in Hamburg, dem „Kunst- und Industrie-Comptoir", Ad. Martin Schlesinger. Nägeli (mit dem er schlechte Erfahrungen machte), trat Zelter durch Rochlitz auch in Beziehung zu Breitkopf & Härtel; den breitesten Raum der gediegenen Darstellung[1] nimmt die Korrespondenz mit Hoffmeister & Kühnels „Bureau de musique" ein, dem heutigen Verlag C. F. Peters.

In einem umfangreichen Beitrag berichtet J.-W. Schottländer über „Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit" — Reichardt, Schulz, Haydn, Beethoven, Berlioz, Weber, Spohr, Loewe, und die drei Schüler Karl Eberwein, Otto Nicolai, Mendelssohn. Besonders liebevoll untermalt ist das Verhältnis zu Beethoven, dem als Besucher der Proben der Singakademie, Zelter schon 1796 begegnet war; das Kapitel wächst sich aus zu einer Studie über „Beethoven und Berlin" und gelangt zu einer Klärung des Verhältnisses Beethoven—Goethe. Am ergiebigsten ist der Abschnitt Zelter—J. A. P. Schulz.

[1] Nur, S. 72, Anm. 1: die „Ariadne" Bendas ist keine Oper!

Ich kenne kaum ein wertvolleres Dokument über die Ästhetik des Lieds im 18. Jahrh. als den Brief von Schulz über einige Liedkompositionen Zelters, und — in einigem Abstand — Zelters Antwort. Das Ganze ist ein aus Kenntnis und Anschauung erwachsener Beitrag zur Charakteristik Zelters. A. E.

Jahrbuch der deutschen Musikorganisation. Mit Unterstützung des Reichsministeriums des Innern u. des Preuß. Ministeriums f. Wissenschaft, Kunst u. Volksbildung hrsg. von Leo Kestenberg. Bearb. von Franz W. Beidler u. Ellen A. Beidler. 4°, XVI u. 1294 S. Berlin 1931, M. Hesse. 30 RM.

James, P. Early Keyboard Instruments. From their Beginnings to the Year 1820. New Edn. 4°, XX, 153 S. London 1931, Peter Davies. 15 sh. (American Ed. New York, F. A. Stokes Co.)

Kallenbach, Hans. Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein. (Phil. Diss., Gießen 1930.) gr. 8°, 62 S. Gießen 1931, Münchowsche Univ. Druckerei O. Kindt. 3 RM.

Klotz, Hans. Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Die alten Registrierungs- u. Dispositionsgrundsätze. Liefg. 1. 8°, 96 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 4.50 RM.

Kniese, Julius. Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe. Julius Knieses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883. Mit einer Einl. von Reinhold Freiherr v. Lichtenberg. Hrsg. von Julius Kniese. 8°, 135 S. u. 15 Bildtafeln. Leipzig 1931, Weicher. 4 RM.

König-Beyer, Walter. Völkerkunde im Lichte vergleichender Musikwissenschaft. 8°, 20 S. Reichenberg 1931, Sudetendeutscher Verlag, Franz Kraus. —.90 RM.

Lang, Heinrich. Christian Fink 1831—1911. 8°, 16 S. Kirchheim-Teck 1931, Riethmüller. —.60 RM.

Lange, Walter. Weib und Welt. Ein Wagnerbuch. 8°, 221 S. Leipzig 1931, Deutsche Buchwerkstätten. 6 RM.

Lippert, Woldemar. Wagner in Exile, 1849—62. With Unpublished Letters and Documents. Tr. by Paul England. 8°, 224 S. London, G. G. Harrpa & Co., Ltd.

Lüthy, Werner. Mozart und die Tonartencharakteristik. (Diss., Basel 1929.) gr. 8°, 90 S. Straßburg 1931, Heitz & Cie. 5 RM.

Mahrenholz, Christhard. Die neue Orgel in der St. Marienkirche zu Göttingen. Eine Sammlung von Aufsätzen, unter Mitwirkung von Wilhelm Furtwängler u. Fritz Lehmann hrsg. 2. verb. Aufl. 8°, 83 S. m. Abb. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.80 RM.

Menck, Hans Friedrich. Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte d. vorromant. Erzählungsliteratur. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, H. 18.) 8°, VIII, 127 S. Heidelberg 1931, Carl Winter. 6.50 RM.

Nadel, Siegfried F. Marimba-Musik (Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 212. Bd., 3. Abh., 62. Mitt. d. Phonogrammarchiv-Komm.). 63 S. m. 2 Taf. Wien-Leipzig 1931.

Vier Xylophonstücke, die ein senegambischer Neger in das Grammophon des Wiener Archivs gespielt hat, sind sorgfältig übertragen, analysiert und zum Ausgang musikwissenschaftlicher und völkerkundlicher Untersuchungen gemacht. Wir sehen eine reife musikalische Sprache, die wie jede wirkliche Instrumentalmusik aus dem Motorischen herausgewachsen ist — Tokkaten, in denen die Zweihändigkeit des Spielers zu schnellen Tonwiederholungen und prallenden Figuren, aber auch zu heterophonen Bildungen und Doppelgriffen führt, und in deren Formbildung sich zyklische Unendlichkeit mit symmetrischem Bau verbinden. Wie alle interessanten Arbeiten legt auch diese den Wunsch eines größeren Rahmens nahe: für die vielen Probleme, die sich erheben und die auch Nadels weitschauender Blick nicht an so unzureichendem Material entscheiden kann, brauchen wir eine Geschichte des Xylophonspiels von seinen frühesten Stufen in Melanesien und den protomalaiischen Gebieten bis zu seiner Reife in den südostasiatischen Hochkulturen und Westafrika. Sie würde den geheimnisvollen Weg zeigen, der die Menschheit von dem elementaren Trommeln irgendeines festen Gegenstands zu den Höhen einer bewundernswerten Schlage- und Formkunst geführt hat. Curt Sachs.

zur Nedden, Otto. Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrh. gr. 8°, 88 S. m. Abb. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 4.50 RM.

Pirro, André. La Musique à Paris sous le Règne de Charles VI (1380—1422). gr. 8°, 36 S. Straßburg 1930, Heitz & Cie.

Rauschning, Hermann. Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen. (Quellen u. Darstellungen zur Geschichte Westpreußens. 15.) gr. 8°, XI, 434 S. Danzig 1931, Danziger Verlagsges. (in Komm.). 20.50 RM.

Rolland, Romain. Goethe and Beethoven. Tr. by G. A. Pfister and E. S. Kemp. 8°, XX, 254 S. New York and London 1931, Harper & Bros.

Schmid, Ernst Fritz. Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. 8°, X, 188 u. 71 S. Mit 18 Lichtdrucktaf. u. einem Notenanh. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 12 RM.

Schmidt, Hans Georg. Das Männerchorlied Franz Schuberts. Ein hist.-stilkrit. Beitrag zur Geschichte des deutschen Männerchorliedes im 19. Jahrh. 8°, 84 S. u. 7 Bl. Musikbeisp. Hildburghausen 1931, Gadow. 2 RM.

Schrade, Leo. Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. gr. 8°, 119 S. Lahr 1931, Schauenburg. 4.50 RM.

Schubert, Kurt. Die Technik des Klavierspiels aus dem Geiste des musik. Kunstwerkes. 8°, 132 S. Leipzig 1931, de Gruyter. 1.80 RM.

Schünemann, Georg. Geschichte der deutschen Schulmusik. Teil 1. gr. 8°, 397 S. 2. durchges. Aufl. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 8 RM.

Söhner, Leo P. Die Geschichte der Begleitung des gregorian. Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrh. (Veröffentl. d. gregor. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz. Heft 16.) gr. 8°, XVI. 213, 21 S. Augsburg 1931, Filser.

Sponsel, Johann Ulrich. Johann Ulrich Sponsels hochfürstich-Brandenburg-Ansbach-Bayreuthischen Superintendentens und Pastors zu Burgbernheims und der latein. Gesellschaft zu Jena Ehrenmitglieds Orgelhistorie. Nürnberg bei George Peter Monath 1771. Im Ausz. neuhrsg. von Paul Smets. 8°, 42 Bl. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 2 RM.

Szendrei, Alfred. Rundfunk und Musikpflege. 4°, VIII, 199 S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 6 RM.

Upton, William Treat. Art-Song in America. A Study in the Development of American Music. 8°, XI, 279 S. Boston 1930, O. Ditson Co.

Vidor, Martha. Klavier-pädagogischer Führer der Edition Peters. kl. 8°, 24 S. Leipzig 1931, C. F. Peters. —.20 RM.

Weingartner, Felix. Franz Schubert und sein Kreis. 8°, 24 S. u. 64 S. Abb. Zürich 1931, Orell-Füßli. 2.40 RM.

Wellek, Albert. Renaissance- und Barock-Synästhesie. Die Geschichte des Doppelempfindens im 16. u. 17. Jahrh. (S.-A. aus „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, Jg. IX, Heft 3.) 8°, S. 534—584.

Wellesz, Egon. Música bizantina. Traducción de Roberto Gerhard. (Colleción Labor, Sección V. Música. N° 264.) 8°, 114 S. mit XVI Tafeln. Barcelona 1930, Editorial Labor. S.-A.

Werlé, Heinrich. Der Männerchor-Dirigent im Volkslied. Programm-Gestaltung von Franz Josef Ewens. 8°, IV, 176 S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 5 RM.

Werner, Arno. Musikpflege in Stadt und Kreis Bitterfeld seit der Reformation. Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Männerchors Schöbe'sche Kantorei zu Bitterfeld am 6. Okt. 1931. Im Auftrag der Gesellschaft verfaßt ... 8°, 104 S. Bitterfeld (1931), Geschäftsstelle des „Bitterfelder Allgemeinen Anzeigers".

Woodhouse, George. A New Path for Pianists, the Mutano System. The Mutano (Mute Piano) System Employing Mechanised Music for the Cultivation of Personal Performance. 12°, 16 S. London 1930, G. Woodhouse Pianoforte School.

Zenck, Hermann. Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Publikationen d. Abteilung z. Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft, unter Leitung von Th. Kroyer. III. Jahrg., 2. Teil. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 10 RM.

Nach den verschiedenen in den letzten Jahren herausgekommenen Monographien zur deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts schließt sich mit Hermann Zencks Studie über Sixtus Dietrich eine weitere Lücke dieses Gebiets. Der Untertitel „Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation" umschreibt das Ziel, welches dem Verfasser bei seinen Untersuchungen vorschwebte: an Hand des Einzelfalles eine Deutung derjenigen Faktoren zu geben, welche Wesen und Gesicht der frühprotestantischen Kirchenmusik bestimmen. Der „Sekundärmeister" Dietrich wird als typischer Exponent seiner Epoche und der protestantischen Bewegung im besonderen, nicht als ein aus sich selbst bewegter, autonom schaffender Künstler gezeigt. Dadurch, daß seine konkrete Musikerexistenz gewissermaßen nur den Anlaß bietet, Fragen und Zusammenhänge von allgemeiner Bedeutung anzurühren, weitet sich das Ganze zu einer geistesgeschichtlichen Darstellung, welche unter Herbeiziehung eines reichen und z. T. neuen Quellenmaterials das Ineinandergreifen der zeitbewegenden Kräfte und Ereignisse mit ihren Konsequenzen für die Kirchenmusik vortrefflich beleuchtet. So erwächst aus der Schilderung des Konstanzer Milieus[1], in welchem Dietrich als Choralist seine Laufbahn begann und wo er auch später fast ausschließlich wirkte, ein Bild der vorreformatorischen Verhältnisse und der Übergangszeit schlechthin, und in den Abschnitten, welche Dietrichs Übertritt zur neuen Lehre und seine Beziehungen zum Wittenberger Luther-Kreis behandeln, werden in voller Breite die besonderen Probleme aufgerollt, welche sich für den in der evangelischen Sache aufgehenden Musiker aus dem Bruch mit der Überlieferung ergaben. Hier liegt der Schwerpunkt der Arbeit. In klarer und auch stilistisch stets fesselnder Form werden die Vorreden der Dietrichschen Werke als bedeutsame Manifestationen des in Luthers theologischen Grundauffassungen wurzelnden protestantischen Musikideals gedeutet, werden sowohl die Verknüpfung dieses Ideals mit der Tradition, wie seine neuen Sinngebungen aufgezeigt. Auch auf das Verhältnis von Protestantismus und Humanismus geht Zenck mit Recht näher ein; stand doch Dietrich seit den Freiburger Universitätsjahren in engen Beziehungen zu den führenden süddeutschen Humanisten, welche eine wahre Elite von Freunden und Kennern der Musik bildeten.

Der zweite Teil des Buches bietet eine stilistische Untersuchung der geistlichen Werke Dietrichs[2]. Auch hier beschränkt sich der Verfasser, ausgehend von einer näheren Bestimmung der Generationslage Dietrichs[3], im wesentlichen auf die Hervorhebung typischer Züge in den Formen der Cantus firmus-Behandlung, der Choralfiguration, in den frei konzipierten Sätzen usw. Als fruchtbar erweist sich insbesondere eine systematische Untersuchung des kontrapunktischen Formelschatzes, jener Fülle von stereotypen Motivbildungen, Übergangswendungen und Passagen, die der ganzen polyphonen Musik dieser Zeit bis zu einem gewissen Grade gemeinsam sind und gleichsam einen Vorrat bilden, aus dem alle Komponisten, große und kleine Meister, Bausteine zu ihren Werken entnehmen. Freilich wird man sich immer dessen bewußt bleiben müssen, daß diese Formeln eben nur Materialien sind und daß erst ihre Auswahl und Verwendung im ganzen für den Personalstil entscheidend wird. Die Analyse der Satztechnik wird mit einem Gesamturteil über Dietrichs Musik abgeschlossen. Wenn in ihm auch das Wesentliche gut zusammengefaßt ist, so wäre in der Gegenüberstellung mit Werken der Generationsgenossen Senfl und Arnold von Bruck der individuelle Einschlag, im Vergleich mit zeitgenössischen Niederländern (etwa Hellingk, der auch dem Rhau-Kreise nahestand) der deutsche Charakter seines Stils vielleicht noch schärfer zu profilieren gewesen. Aber auch so eröffnet sich uns ein tiefer Einblick in die Werke dieses Meisters, dessen Kunst so restlos im Einklang mit seiner menschlichen Erscheinung steht, die als eine der charaktervollsten Gestalten des Luther-

[1] Eine wertvolle Ergänzung hierzu bildet Otto zur Neddens im 12. Jahrg. dieser Zeitschrift erschienene Studie „Zur Musikgeschichte von Konstanz".

[2] Dietrichs weltliche Lieder werden im Zusammenhang mit seinem Verhältnis zu Amerbach leider nur kurz gestreift.

[3] Hierzu möchte ich bemerken, daß mir die Einreihung Thomas Stoltzers in die „zweite" deutsche Generation (Finck, Hofhaimer) problematisch erscheint. Hermann Finck sagt in seiner „Practica musica" (1556) ausdrücklich: „In hoc genere sunt et alii peritissimi Musici, scilicet Okekem, Obrecht, Petrus de Larue, Brumelius, Henricus Isaac, qui partem ante Josquinum, partim cum illo fuere, et deinceps Thomas Stoltzer, Steffanus Mahu, Benedictus Ducis . . .", rechnet ihn also zur jüngeren Generation. Auch die Einbeziehung Isaacs in den Kreis der deutschen Meister, bei denen sich „die immer stärkere Rezeption des niederländischen Chorstils" ausprägt (S. 54), wird man nur sehr bedingt gelten lassen können: ist doch Isaac neben Josquin, Obrecht, de la Rue usw. ein Hauptrepräsentant originär-niederländischer Musik.

Kreises aufragt. Dem Text in reichem Maße beigegebene Notenbeispiele unterstützen wirkungsvoll die stilistischen Ausführungen des Verfassers. Besonders zu begrüßen ist der vollständige Abdruck von 13 ausgewählten Kompositionen Dietrichs (darunter der hochinteressante Instrumentalsatz „Rumpelmetten" aus der Passionsmotette „Rex Christe factor omnium"). Sämtliche Stücke erscheinen hier zum erstenmal in Partitur und runden die tiefschürfende, gedankenreiche Arbeit in harmonischer Weise ab. Helmuth Osthoff.

Zoeller, Carl. The Art of Modulation. 5th Ed. 8°. London, W, Reeves Ltd.

Neuausgaben alter Musikwerke

Abel, Karl Friedrich. Streichquartett op. VIII, Nr. 1, *F* dur. Das Hauskonzert. Werke für Schule und Haus zum gemeinsamen Musizieren hrsg. von Hilmar u. Walter Höckner. Heft 2. Stimmen. Kopenhagen u. Leipzig 1931, Wilhelm Hansen. 2 RM.

Albinoni, Tommaso (1674—1745). Sonate [*a* moll] für Flöte (Oboe oder Violine) u. B. C. Hrsg. von Ludwig Schäffler. Nagels Musik-Archiv Nr. 74. Hannover 1931, Adolph Nagel. 2.50 RM.

Bach, C. Ph. Em. Sinfonie Nr. 3 für vierst. Streichorch. u. Cembalo. Hrsg. von Dr. Ernst Fritz Schmid. Nagels Musik-Archiv Nr. 73. Hannover 1931, Adolph Nagel. 2.50 RM.

Bach, Johann Christian. Sonate für Klavier u. Violine oder Flöte, op. 18, Nr. 1 *C* dur. Das Hauskonzert . . . hrsg. von Hilmar u. Walter Höckner. Heft 4. Kopenhagen u. Leipzig 1931, Wilhelm Hansen. 2.50 RM.

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 31 Der Himmel lacht, die Erde jubilieret. Klav.-Ausz. mit deutsch. u. engl. Text von Günter Raphael. — Kantate Nr. 105 Herr, gehe nicht ins Gericht. Klav.-Ausz. mit deutsch. u. engl. Text von Günter Raphael. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. je 1.50 RM.

Bach, J. S. Die Kunst der Fuge (The Art of Fugue). Edited and Completed, with a Dissertation, by Donald Francis Tovey. 4°, 138 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 15 sh.

Buchner, Johann, Der wechter bließ, 4st. (um 1550). — O. di **Lasso,** Wach auff, wach auff, o Menschenkind, 4st. (1583). — O. di **Lasso,** Von morgens frü, 4st. (1583). — H. **Schütz,** Aller Augen warten, 4st. (1657). — H. **Schütz,** Danket dem Herren, 4st. (1657). — Val. **Schnellinger,** Aller Augen warten, 4st. (1540). — Gallus **Dreßler,** Vespera nunc, 4st. (1565). — B. **Resinarius,** Vater unser, 4st. (1544). — A. **Willaert,** Ave Maria, 4st. (1538/1545). — A. **Hammerschmidt,** Zweyerley bitt ich, 5st. (1652). — G. A. **Homilius,** Wir liegen für dir, 4st. (1760). — W. A. **Mozart,** Adoramus, 4st. (K.-V. Nr. 327). — J. **Brahms,** Schaffe in mir, Gott (op. 29, 2). Jöde, Chorbuch, 2. Teil, 5 u. 6. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Burck, Joachim von. Die deutsche Passion, 4st. (1568). „Chorpassion". Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 145—160. Wolfenbüttel 1931; Kallmeyer.

Buxtehude, Dietrich. Jesu, meine Freude. Kantate für 2 Soprane und Baß (Chor u. Soli), 2 Violinen, Fag. (oder Cello) u. G.-B. Hrsg. von Bruno Grusnick. 4°, 23 S. Kassel Bärenreiter-Verlag. 2.40 RM.

Buxtehude, Dietrich. „Lobet, Christen, euren Heiland" („Lauda Sion Salvatorem"). Kantate für 2 Soprane u. Baß (chorisch oder solistisch zu besetzen), 2 Violinen u. G.-B. Mit deutschem Text hrsg. von Bruno Grusnick. 4°, 12 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 2 RM.

Cererols, Joan. II. Asperges me. I. Missa. II. Missa de Batalla. III. Missa de Difunts. IV. Missa de Difunts. Transcripció, Revisió i Anotació de Dom David Pujol, Monjo de Montserrat. (Mestres de l'Escolania de Montserrat. II.) 2°, VIII, 258 S. Monestir de Montserrat 1931.

66 Chansons populaires des Bulgares macédoniens. Recueillies et transcrites avec accompagnement de piano par Dobri Christov. (Veröffentlichungen des Institut scientifique macédonien.) 4°, VI, 172 S. Sofia 1931, Imprimerie P. Glouchcoff.

Elsbeth, Thomas, um 1600. Gott sei lob, 5st. (Ms.) — Jak. **Meiland,** Lobet den Herren,

5st. (1575). — H. **Schütz,** Meine Seele, 4st. (1637). — Jos. **Haydn,** Du bists, dem Ruhm, 4st. (1803). „Lobpreisung". Jöde, Chorbuch, 2. Teil. S. 129—144. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

English Ayres. Elizabethan and Jacobean. Transcribed and edited from the original edition by Peter Warlock and Philip Wilson. Six volumes. 4°, 38, 42, 38, 42, 36, 40 S. London 1927—31, Oxford Univ. Press. je 5 sh.

Froberger, Johann Jacob. Ausgewählte Orgelwerke. Hrsg. von Karl Matthaei. Erster Band der Sammlung „Leichte Orgelmusik". quer 2°, 44 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 4.50 RM.

Ausgezeichnete, zugleich praktische und kritische Ausgabe, die vier Fantasien und acht Ricercari Frobergers enthält. Matthaei, Organist des Musikkollegiums in Winterthur, charakterisiert in einem Vorwort kurz diesen Teil von Frobergers Schaffen, der den Typ der „Canzon" Frescobaldis in einer höchst geistreichen, persönlichen Abwandlung der deutschen Orgelkunst zuführt; er gibt Anregungen für Pedalbehandlung, Tempi, Registrierung; und er hat es sich nicht nehmen lassen, über die Ausgabe der DTÖ hinaus den Notentext nach dem Autograph und den andern handschriftlichen Quellen nochmals einer gründlichen Revision zu unterziehen. A. E.

Haydn, Joseph. Kanzonetten und Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 12 Englische Kanzonetten und 2 Lieder mit deutscher Übersetzung von Karl Wolfskehl und Franz Hessel. 21 Deutsche Lieder. Neue Ausgabe f. d. prakt. Gebrauch von Ludwig Landshoff. 4°, 82 S. Leipzig [1931], C. F. Peters.

Haydn, Joseph. Konzert Nr. 1, *C* dur für Violine und Orchester. Bearbeitung u. Instrumentation von Paul Klengel. Partitur. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 7.50 RM.

Haydn, Joseph. Ouvertüre in *D* dur. Hrsg. von H. Lemacher und P. Mies. Part. 2°, 15 S. [Von C. F. Pohl zuerst 1871 veröffentl.] Köln [1931], P. J. Tonger.

Lasso, Orlando. Madrigale und Chansons zu 4—5 Stimmen. Hrsg. von Heinrich Besseler. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 13.) 4°, 24 S. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer. 2.75 RM.

Haydn, Joseph. Die Londoner Trios [1794[für zwei Flöten und Violoncello. Hrsg. von Dr. Leo Balet. (Stimmen.) Nagels Musik-Archiv Nr. 71. Hannover 1931, Adolph Nagel. 3.50 RM.

[Enthält, nach den Autographen in der Preuß. Staatsbibl., sowie nach einer wohl zur gleichen Gruppe gehörigen Abschrift, drei + 1 Trios in *C, G, G, G.*]

Haydn, Jos. Streichtrio Nr. 1 *F* dur f. zwei Violinen und Violoncello. Das Hauskonzert. Werke für Schule und Haus zum gemeinsamen Musizieren hrsg. von Hilmar u. Walter Höckner. Heft 1. Stimmen. Kopenhagen u. Leipzig 1931, Wilhelm Hansen. 1.25 RM.

Kraus, Jos. Mart. (1756—1792). Sonata a Flauto traverso e Viola. Hrsg. v. Jos. St. Winter. Part. Nagels Musik-Archiv Nr. 76. Hannover 1931, Adolph Nagel. 2 RM.

Lasso, Orlando di. Missa Octavi toni. Kritisch-korrekte, modernisierte Ausgabe v. Herm. Bäuerle. Part. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM.

Lechner, Leonhard. Christ, der du bist der helle Tag. Choralmotette für 4st. Chor hrsg. von Walther Lipphardt. quer 4°, 16 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.80 RM.

Lotti, A. Kyrie (4st., *g* moll), ms., nach Riemann. — William **Byrd,** Lord in thy rage, 3st. (1589). — Th. **Stoltzer,** Herr, wie lang, 5st. (1544). — J. P. **Sweelinck,** Exauc', ô mon Dieu, 4st. (1621). — G. A. **Homilius,** Herr, wenn Trübsal, 4st. (ms., 1760). „Not": Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 97—112. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Le Maistre, Mattheus. Jhesus Christus, vnser Heiland, 5st. (1566). — J. **Handl,** Christus surrexit, 6st. (1587). — **Lasso,** Angelus Domini, 5st. (1571). — J. P. **Sweelinck,** Resurrexit, 3st. (1619). — H. **Isaac,** Alleluia, 4st. (gedr. 1555). — Joh. **Walther,** Kom Gott Schepffer, 4st. (1524). „Ostern und Pfingsten". Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 33—48. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer.

Geistliche **Morgenlieder** für 3- bis 5st. gem. Chor, hrsg. von Konrad Ameln und Wilhelm Thomas. 8°, 16 S. [Enthält Stücke von M. Praetorius, L. Senfl, J. Kugelmann, Joh. Walther, Melch. Vulpius, Jac. Regnart, Joh. Crüger, Heinr. Albert, Anonymus.] Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. —.90 RM.

Mozart, W. A. Sinfonie Nr. 10 (K.-V. 74), hrsg. von H. Lemacher u. P. Mies. Part. 2°, 27 S. Köln [1931], P. J. Tonger.

Mozart, W. A. Symphonie *C* dur [Linzer], K.-V. Nr. 425. Komponiert im Nov. 1783 zu Linz. Nach den ältesten Ausgaben revidiert und mit Vorwort versehen von Theodor Kroyer. 8°, VI u. 62 S.. (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe 502.) Leipzig [1931], Ernst Eulenburg.

Musikalische Formen in historischen Reihen. Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusl. Musizieren. Hrsg. von Heinrich Martens. Bd. 4. Das Rondo. Bearb. von Fritz Piersig. Bd. 6. Der Marsch. Bearb. von Heinrich Spitta. Bd. 9. Die Suite. Bearb. v. Richard Münnich. gr. quer 8°, Berlin-Lichterfelde 1931, Chr. Fr. Vieweg. je 4.50 *RM.*

Palestrina, G. P. da. Dies sanctificatus, 4st. (1563). — H. L. **Haßler,** Angelus ad pastores, 4st. (1591). — M. **Praetorius,** In natali Domini, 4st. (1609). — **Anonymus** um 1600, Joseph! Ist das neue, 4st. (Ms. der Preuß. St.-B.) — H. **Schütz,** Ach Herr, du Schöpfer, 5st. (Ms. der Kasseler Landesbibl.). — Johann **Staden,** Nun wollen wir das alte Jahr, 5st. (1630). — L. **Lechner,** Das alte jar, 5st. (1582). „Weihnachten und Neujahr": Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 1—16. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer.

Joann. Petraloysius **Praenestinus** — Hannibal **Stabilis** — Franciscus **Surianus** — Joann. Andreas **Draconius** — Rogerius **Joannellus** — Curtius **Mancinus** — Prosper **Sanctinus.** *Missa Cantantibus Organis, Caecilia* 12 vocibus. Transcripsit, curavit et edidit Raphael Casimiri. (Monumenta Polyphoniae Italicae vol. I.) 2°, XXIV, 94 S. Rom 1930. Pontif. Institutum Musicae Sacrae. 90 L.

Riccio, Giov. Batt. *Jubilent omnes* (1620). Geistl. Konzert für eine Singstimme (Sopr. od. Ten.), Flöte, Violine (od. 2 Viol.), Fagott (oder Vc.) u. B. C. (Orgel oder Kl.). Hrsg. von Adam Adrio. Nagels Musik-Archiv Nr. 75. Hannover 1931, Adolph Nagel. 3 *RM.*

Richter, F. X. Sinfonia da Camera für vierstimm. Streichorchester und Continuo. Hrsg. von Walter Upmeyer. Erstdruck. Part. u. Stimmen. [*B* dur.] Nagels Musik-Archiv Nr. 72. Hannover 1931, Adolph Nagel. 2.50 *RM.*

de la Rue, Pierre. Requiem und eine Motette zu 4—5 Stimmen. Hrsg. von Friedrich Blume. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 11.) 4°, 28 S. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th centuries. Transcribed, with general introduction, fifteen facsimiles, and notes, by Dom Anselm Hughes, O.S.B., M.A. With a preface of Sir Ivor Atkins. 1928, The Plainsong and Mediaevel Music Society, Nashdom Abbey, Burnham, Bucks.

Eine Sammlung von größtem musikhistorischem Wert! Sie beleuchtet die Tätigkeit der „Worcester-Schule". Diese Tätigkeit spielt sich, soweit wir urteilen können, gegen Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrh. ab, also etwa gleichzeitig mit jenem Schaffen, das sich in den letzten Teilen der Motetten-Hs. in Montpellier verkörpert. Die Worcester-Schule zeigt sich teilweise von Anregungen der französischen — aber nicht der gleichzeitigen, sondern der älteren französischen — Kunst abhängig, wahrt aber zugleich eine ausgeprägte Eigenart. Die letztere können wir als konservativ bezeichnen, insofern sie an vielem festhält, was vom Standpunkt gewisser gleichzeitiger französischer Kreise als veraltet erscheinen muß. Immerhin ist mit dem Ausdruck „konservativ" ihr Wesen nicht vollständig gekennzeichnet, da in ihr andrerseits wieder Züge zutagetreten, die man gerade im Verhältnis zur französischen Entwickelung als die zukunftskräftigeren ansehen muß. Überhaupt dürfte das wechselseitige Verhältnis von Englisch und Französisch in der mittelalterlichen Musik der Forschung noch manche Probleme bieten (vgl. hierüber vorläufig den Aufsatz des Schreibers dieser Zeilen „Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte" im Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft 5).

Die handschriftliche Grundlage der vorliegenden Publikation bilden Fragmente, welche in der Kapitelsbibliothek von Worcester aus Einbänden und Rechnungsbündeln gelöst und nicht ohne Beteiligung der deutschen Forschung (vgl. F. Ludwig im AfM 5, 191f.) geordnet wurden. Dazu gesellen sich gleichfalls aus Worcester stammende Fragmente im British Museum, in der Bodleiana und im Magdalen College in Oxford, von denen die letzteren der Kapitelsbibliothek in Worcester zurückerstattet wurden. Inbezug auf das Alter dieser

Fragmente finden wir bei Hughes die Angaben „spätes 13. Jahrhundert" (so in den meisten Fällen), aber auch „13. Jahrhundert" und „14. Jahrhundert". Der Schreiber dieser Zeilen neigt dazu, die Hauptmasse (soweit die Faksimiles ein Urteil gestatten) dem Anfang bzw. der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuzuweisen; sicher dem 13. Jahrhundert möchte er nur das bereits von P. Aubry, Cent motets du 13e siècle 3, pl. 2 veröffentlichte Fragment Worc. Med. Harm. Nr. 27 zuweisen. Bezeichnenderweise tritt gerade in letzterem der Zusammenhang mit dem Notre Dame-Schaffen besonders deutlich zutage.

Die Publikation ist nicht nur durch ihren Materialwert bedeutend, sondern sie liefert auch einen Beweis von der Sorgfalt und Sachkunde des Herausgebers. Immerhin scheinen diesem die Hilfsmittel einer größeren Bibliothek nicht zur Verfügung gestanden zu haben. Es möge daher nicht als Herabminderung des Werkes angesehen werden, wenn im folgenden verschiedene Einzelpunkte wieder aufgegriffen werden.

In der Einleitung, die der Herausgeber dem Werk vorausschickt, wird als „Axiom" hingestellt, eine Mehrstimmigkeit vor 750 habe es nicht gegeben. Zur Begründung meiner abweichenden Ansicht verweise ich vorläufig auf ZfM 8, 323 und 9, 316ff. Auch daß erst 400 Jahre nach Guido, also im 15. Jahrhundert Kompositionen mit der Angabe des Autors überliefert wurden, ließe sich bestreiten. Franko von Köln setzt der Herausgeber immer noch „um 1100" an; auch das bekannte Denkmal der Mehrstimmigkeit von den Orkaden, wie das von A. Hammerich behandelte aus Island wird (S. 30) sehr früh angesetzt.

Bemerkenswert sind die Ausführungen über den binären Rhythmus S. 15. Sehen wir in den Kompositionen nach, so finden wir binäre Longateilung in Nr. 61, 72, 73, 83 (?) und 90. Indessen gibt der Herausgeber leider nicht an, auf welche Einzelheiten der Notierung er die binäre Interpretation stützt, und da gerade diese Kompositionen (bzw. die in Betracht fallenden Teile derselben) durch kein Facsimile vertreten sind, bleibt man hier im Unklaren. Der Herausgeber führt bezüglich des binären Rhythmus eine Stelle aus W. Odington an (Couss. Scr. 1, 245 oben). Er hat jedenfalls Recht, Aufschlüsse bei diesem in zeitlicher und räumlicher Nähe der „Worcester-Schule" wirkenden Theoretiker zu suchen. Als Hinweis auf binären Rhythmus möchte der Schreiber dieser Zeilen jedoch eher einen anderen Ausspruch Odingtons ansehen (Couss. Scr. 1, 245 unten).

Kaum zustimmen wird man der Auffassung des mehrstimmigen Conductus als einer Kompositionsgattung, bei der zwar die Unterstimme den aufgezeichneten Text singt, aber die Oberstimmen nur vokalisieren; daß in der Partiturnotation der unter der Grundstimme aufgezeichnete Text auch für die Oberstimmen gilt, geht bereits aus der Ligaturenabteilung und der Anwendung der Pliken hervor. Allerdings tritt gerade in der vorliegenden Sammlung eine Kategorie von Kompositionen hervor, in denen die eine Stimme Worte singt, während die andere vokalisiert, der „Rondellus". Hiermit ist die entsprechende Anordnung im bekannten Beispiel bei Odington (Couss-Scr. 1, 247), welche bisher als isoliertes Kuriosum gelten mußte, gerechtfertigt. Aber hier ist die Notation nicht partiturmäßig, oder zum mindesten ist (bei Odington) der Text direkt nur unter derjenigen Stimme geschrieben, zu der er gehört (dasselbe Prinzip spielt auch in die berühmten drei Stimmtausch-Motetten bei Coussemaker, L'art harm. aux 12e et 13e siècles, Nr. 21—23 hinein, auf die wir noch zurückkommen werden; es ist eine Wirkung analog derjenigen, wie wenn heute im Chor die eine Stimme deutlich deklamiert, während die anderen mit geschlossenem Munde singen).

Weshalb ein Kapitel der Einleitung den Tropen gewidmet werden mußte, ist nicht ganz klar (vgl. weiter das zur Unterscheidung von Tropus und Tropus-Motette Gesagte). Anstelle der klassischen Tropus-Definition von L. Gautier „c'est l'interpolation d'un texte liturgique" setzt Hughes eine neue, die aber nur einen Teil der Sache trifft; allerdings muß der Schreiber dieser Zeilen zugeben, daß auch er es nicht unterlassen konnte, eine neue Tropus-Definition zu geben (ZfM 10, 523). Bezüglich der Herkunft der Tropen schließt sich Hughes derjenigen Richtung innerhalb unserer Wissenschaft an, welche alles auf Einwirkungen aus dem Orient zurückführen möchte; sogar dreistimmige „Choralbearbeitungen" im Notre Dame-Stil mit Orgelpunkten will Hughes auf byzantinische Einflüsse zurückführen, und er schließt sich der Meinung eines hervorragenden Choralforschers an, wonach die byzantinischen Musiker, die unter Pippin und Karl ins Frankenreich kamen, als die Väter des Organums anzusehen sind.

Wie dem nun sei, interessant ist Hughes' Beobachtung, daß innerhalb der „mehrstimmigen Tropen" aus Worcester keine Bestandteile der dortigen „offiziellen" Tropensammlung (wie wir sie im nicht veröffentlichten Teil des bekannten Antiphonars von Worcester, Pal. Mus. 12, finden) wiederkehren, daß die Komponisten also ihre Texte selbst verfaßt zu haben scheinen. Indessen kann ich hier terminologisch nicht mitgehen: was

Hughes als mehrstimmige Tropen ansieht, sind für mich tropische Motetten, d. h. solche, in denen die Oberstimmen den Tenortext tropieren. So erklärt sich auch die Neuheit der Texte: diese Stimmen mußten, da neukomponiert, ihre eigenen Texte erhalten; übrigens klingen die letzteren mehrfach an bekannte Tropentexte an (vgl. N. 1, 2, 8, 9, 10).

Es sei noch als ansprechender, aber mangels der paläographischen Unterlagen nicht nachprüfbarer Vorschlag von Hughes vermerkt, daß er die eine Überschrift im Initienverzeichnis der Hs. British Museum Harl. 978 (s. F. Ludwig, Repert. 1, 270) als „Ordo troporum Wulfstan de Wincestre" auflöst.

Über den handschriftlichen Materialbestand macht Hughes nur spärliche Angaben. Ein Inventar in der Art, wie es H. Besseler, AfM 7, 221 für den von F. Ludwig (übrigens nicht im Repertorium, sondern AfM 5, 192) als „Worc D" bezeichneten Teil gab, wäre erwünscht gewesen. Leider knüpft Hughes nicht an die von Ludwig, l. c. vorgenommene Gruppierung an, wodurch die gleichzeitige Benützung seiner Angaben mit denjenigen von Ludwig und Besseler erschwert wird. Zu einer Frage, die dem Fachmann öfters aufsteigen mag, nämlich: warum aus dem Mittelalter so wenig an mehrstimmiger Musik überliefert ist, während wir indirekt von einer so ausgedehnten Pflege der Mehrstimmigkeit wissen — dazu bringt Hughes zwei plausible Erwägungen: 1) die mehrstimmige Musik mochte oft nur auf lose Blätter und Rollen geschrieben worden sein, 2) es mochte hin und wieder vorkommen, daß ein rigoroser Abt das vorhandene Material an mehrstimmiger Musik kassieren ließ.

Das erhaltene Material umfaßt ungefähr 100 Kompositionen, davon die überwiegende Mehrzahl fragmentarisch. Hughes bietet über jede von ihnen kurze Notizen, von einigen außerdem die Übertragung, von anderen die Übertragung und das Facsimile und in vereinzelten Fällen nur das Facsimile. Die Einteilung des Stoffes geschieht nach folgenden Gruppen: A. Kompositionen über das Meßordinarium, B. Kompositionen über das Meßproprium, C. Motetten, D. Conductus. Wie man sieht, durchkreuzen sich zwei Einteilungsprinzipien, ein musikalisches und ein liturgisches. Innerhalb von Gruppe A und B sind die Mehrzahl der Werke doch wieder Motetten, d. h. Kompositionen, die in den Oberstimmen neugedichtete Texte haben und dabei ihren Tenor den Meßgesängen entnehmen (wobei das Verhältnis der Oberstimmen-Texte zum Tenortext, wie gesagt, tropisch ist); und in der Gruppe C finden wir andrerseits doch wieder eine Komposition, die ihren Tenor dem Messproprium entnimmt (N. 59). Andere Werke der Gruppen A und B gehören wieder zu dem, was Hughes als „Conductus" bezeichnet, d. h. sie sind partiturmäßig notiert mit Text unter der Unterstimme (vgl. oben)[1]. Es wäre einfacher gewesen, alles, was Motette ist, auszusondern, innerhalb davon wieder nach Möglichkeit das tropische Element, und dieses letztere liturgisch anzuordnen — soweit dies beim fragmentarischen Zustand des Materials eben möglich ist. Allerdings haben wir es gerade bei den tropischen Motetten oft mit solchen zu tun, die nicht reine Motetten sind, da sie zwar in einem Teil in den Oberstimmen neugesetzte Texte aufweisen, dann aber wieder in den Oberstimmen einfach den Tenortext mitsingen (also ein Nebeneinander von Motette und „Choralbearbeitung" oder von Motette und „Conductus", um mit Hughes zu reden); dabei kann die „Choralbearbeitungs"-Partie entweder wie ein selbständiger Teil dastehen (vgl. N. 8), oder es ist mehr nur das Auslaufen des neugesetzten Oberstimmen-Textes in den Schluß des Tenortextes (vgl. Nr. 14). Im gegebenen Fall hätten solche gemischte Werke einfach den Motetten beigezählt werden können. Innerhalb der „Conductus"-Gruppe hätte sich die Gliederung in der Weise ergeben, daß in einem Teil der Kompositionen eine liturgische Melodie die Grundlage bildet („Choralbearbeitungen" oder, wenn man will, „Organa" im engeren Sinne), im anderen nicht („Conductus" im eigentlichen Sinne). Indessen sei dieser Frage keine übermäßige Bedeutung beigelegt. Ich gehe zu den Randnotizen über, die ich — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — zu den einzelnen Nummern machte.

---

[1] Wiederum zur Terminologie: wir wollen daran festhalten, daß „Conductus" für das 12. und 13. Jahrh. eine ganz bestimmte Kompositions*gattung*, die „Komposition mit rhythmischem Text" bezeichnet. Für eine spätere Zeit, in der Motette und „Diskantlied" im Vordergrunde stehen, macht sich in der modernen Literatur die Neigung bemerkbar, mit „Conductus" die Kompositions*weise* zu bezeichnen, welche in allen Stimmen denselben Text bei gleichzeitiger Silbenaussprache vortragen läßt. Dieser Gebrauch des Wortes spricht mich nicht sehr an, doch kann ich mich mit Bezug auf die spätere Zeit damit abfinden. Noch weiter kompliziert es aber den Sachverhalt, wenn Hughes anderwärts den Terminus „Conductus" dem Terminus „Organum" als Bezeichnung einer fortgeschritteneren Art Mehrstimmigkeit im kontrapunktischen Sinne gegenüberstellt (vgl. seine Notizen zu N. 80, 81, 86 und 89).

In Nr. 1, das wohl als Motetten-Oberstimme zu einem Kyrie-Tenor anzusehen ist, dürfte im ersten Teil der zweite Modus konsequent durchzuführen sein. An Nr. 2 sehen wir, daß die Vermischung liturgischer und musikalischer Gesichtspunkte bis in die Titel der einzelnen Stücke reicht und diese Titel dort undurchsichtig macht, wo die Musik nicht beigegeben ist; denn als „Kyrie Lux et gloria" bezeichnet man sonst nicht eine Motette „Lux et gloria" mit Kyrie-Tenor (als solcher dient hier die Kyrie-Melodie Nr. 1, nicht 6), sondern einen eigentlichen Kyrie-Tropus[1]. Übrigens ergibt sich auch in anderen Fällen (vgl. Nr. 25, 31, 55), daß wir die gebotene Aufzählung nicht als exaktes Initienverzeichnis anzusehen haben.

Eigenartig ist, daß das Gloria Nr. 3 nur bis „altissimus Jesu Christe" reicht; es bleibt zweifelhaft, ob wir uns die Fortsetzung einstimmig, oder ob wir nicht eher an Kürzungen zu denken haben, wie sie sonst im 14. Jahrh. für das Credo bezeugt sind. Der Oberstimmen-Text von Nr. 4 ist Analecta hymnica 47, 287 als Regnum-Tropus veröffentlicht. Mit Nr. 5 beginnen die zahlreichen Druckfehler in der Nummerierung der Musikbeispiele. In der Übertragung von Nr. 5 dürfte der Herausgeber, wie auch sonst manchmal, zu sehr der Neigung zur mensuralen Auffassung der Ligaturen, statt einer modalen Auffassung (hier im ersten Modus) nachgegeben haben.

Nicht klar ist, warum der Herausgeber das (vermutlich motettische) Sanctus Nr. 6 der Sanctus-Melodie Nr. 8 zuordnet — es sei denn, daß das Bruchstück daraus, welches er mitteilt, in der Grundstimme eine Melodieeinfügung des Autors der mehrstimmigen Komposition voraussetzt (über solche Melodie-Erweiterungen vgl. ZfM 10, 519 und Kirchenmus. Jahrb. 25, 63). Bei Nr. 8 wird das Faksimile in „Early English Harmony" I, pl. 40 und die Übertragung, die der Namensvetter des Herausgebers H. V. Hughes ebenda im zweiten Band bot, nicht erwähnt[2]. Der Oberstimmen-Text von Nr. 10 (vgl. S. 52) steht nicht Anal. hymn. 47, 319.

In der Übertragung von Nr. 14 würde der Schreiber dieser Zeilen (im melismatischen und im syllabischen Teil) den 1. Modus durchgeführt haben. Wir begegnen hier einer notatorisch sehr auffälligen Tatsache. Die unkaudierten Einzelnoten in syllabischen Stellen wie „gignens mundi salvatorem" scheinen ersten Modus auszuschließen und eher zum zweiten zu passen, obgleich sie auch dann im mensuralen Sinne nicht korrekt wären. Doch sehen wir, was der Herausgeber zu Nr. 47 berichtet: solche paarweise zusammenzufassende Einzelnoten sind hier nachträglich korrigiert oder, wollen wir sagen, mensural belichtet, indem jeweilen die erste von zweien mit Cauda versehen wurde (daher dürfen wir wohl solche Paare auch in Nr. 98, wo der Zusammenhang auf ersten Modus deutet, so auffassen; daß die betreffenden Einzelnoten in Nr. 98 — und vermutlich Nr. 47 — quadratische, in Nr. 14 rhombische Form haben, bedeutet keinen Unterschied, vgl. das von F. Ludwig, AfM V, 273f. über „englische Mensuralnotation" Gesagte). Es sei denn, daß wir binäre Longateilung annehmen wollen! In diesem Fall wäre die Notierung korrekt, doch dagegen spricht in Nr. 14 (und 98) das Vorhandensein von doch wohl im ersten Modus zu interpretierenden Melismen. Oder sollte der Wechsel zwischen binär und ternär als Wirkung von besonderem Reiz beabsichtigt gewesen sein? Um endgültig zu entscheiden, müßte man in der Lage sein, an Hand einer größeren Zahl von Notationsproben die Konsequenz und den Nuanzierungswillen der betreffenden Notenschreiber zu beurteilen.

Nr. 20 ist eine Komposition, die kennen zu lernen den Schreiber dieser Zeilen besonders interessierte. Im „Schweiz. Jahrb. f. Musikw." 3, 89 und ZfM X, 518 sprach er die

[1] An dieser Unterscheidung zwischen Tropus und Motette (wobei der Tropus auch mehrstimmig ausgesetzt und die Motette auch tropisch sein kann) möchte ich auch angesichts von H. Besselers Aufzählung AfM 7, 221 festhalten, in der ich demgemäß außer unserem Stück (welches übrigens dreistimmig ist) auch Gaude Maria virgo (Worc. Med. Harm. N. 32) als „Tropus-Motette" bezeichnen würde — vielleicht auch Christe lux mundi, das in Worc. Med. Harm. seltsamerweise fehlt. Unklar bleibt die musikalische Rubrizierung bei Felix namque (Worc. Med. Harm. N. 34), das Besseler als Konduktus bezeichnet (womit er eben die gleichzeitige Aussprache desselben Textes in allen Stimmen meint), während Hughes' Beschreibung eher an eine Motette denken läßt.

[2] Auch auf das, was der Herausgeber selbst in seinen Studien in der englischen Zeitschrift „Laudate" 1, 1923 und in den „Proceedings of the Musical Association" 51 (1925), und was H. V. Hughes im „Cathedral Quarterly" 3, 1916 zur Worcester-Frage beibrachte, wird nicht immer verwiesen. Gern benutze ich die Gelegenheit, den Herrn Herausgeber um Entschuldigung zu bitten dafür, daß ich ihm in einer Anmerkung in dieser Zeitschrift 12, S. 9 den recht mangelhaften 2. Band von „Early English Harmony" zuschrieb, welcher von H. V. Hughes besorgt wurde. Es ist in der Tat etwas verwirrend, auf dem nicht gerade weiten Felde der englischen Mediävalistik drei Trägern desselben Namens zu begegnen (der dritte ist A. Hughes-Hughes, der Verfasser des Katalogs der Musikhandschriften im British Museum), davon zweien im Zusammenhang mit der Worcester-Frage.

Vermutung aus, die berühmten drei Stimmtausch-Motetten Montpellier 8, 339—341 (Coussemaker, L'art harm. Nr. 21—23, denen wohl auch Couss. Nr. 25 und einiges weitere aus der Hs. Montpellier beizuzählen ist) könnten englischer Herkunft sein, und siehe da, das Worcester-Fragment N. 20 ist eben die Motette Couss. N. 20, nur mit anderem Text („Ave magnifica Maria" statt „Alle- psallite cum -luya"). Zugleich löst sich das Rätsel des Tenors dieser Motette. Dieselbe ist in den Worcester-Fragmenten zweimal vorhanden, das eine Mal im gleichen Umfang wie in Montpellier, das andere Mal mit einer Fortsetzung, die, wie Hughes anläßlich von Nr. 28 bemerkt, textlich den Alleluia-Versus „Post partum" paraphrasiert. Der Tenor des ersten Teils erweist sich nun als eine geistreiche „Paraphrasierung" des dem Versus „Post partum" vorangehenden gregorianischen Alleluia. Wichtig ist, daß der tropische Zusammenhang mit dem „Alleluia Post partum" eben in der Fassung von Worcester, nicht in Montpellier vorliegt (auch der Text des ersten, dem Alleluia selbst entsprechenden Teils feiert in Worcester Maria, während der Text in Montpellier ganz allgemein gehalten ist), — was auf die Priorität der Worcester-Version deutet.

Dem Herausgeber ist die Notierung des einstimmigen Chorschlusses in Nr. 25 aufgefallen. Dazu sei bemerkt, daß dieser Chorschluß, ob nun notiert oder nicht, auch bei den anderen Alleluia-Motetten der Sammlung vorausgesetzt ist, sofern sie einen gregorianischen Alleluia-Versus unverändert im Tenor durchführen, und zwar sowohl am Ende des Alleluia wie am Ende des Versus (vgl. Nr. 18 und 22). Umgekehrt verhält es sich bei der mehrstimmigen Bearbeitung von antiphonalen Gesängen (Nr. 14 und 15): hier bleibt die Intonation des Vorsängers am Anfang einstimmig. Die Schlußfolgerung ist, daß wir es im letzteren Fall mit solistischer Intonation und chorischer Mehrstimmigkeit, im ersteren mit solistischer Mehrstimmigkeit und chorischer Einstimmigkeit zu tun haben, wobei aber in diesem Kreise ein stilistischer Unterschied zwischen solistischer und chorischer Mehrstimmigkeit nicht zutage tritt (vgl. Kirchenmus. Jahrb. 25, 69). Daß in Nr. 25 die drei Stimmen hintereinander im Taktabstand eintreten (allerdings ohne Imitation), hebt der Herausgeber als besonders bedeutsam hervor. Ist es aber sicher, daß dies der Beginn der Motette ist? Der Tenor beginnt bei Hughes im 3. Takt mit der zweiten Note des liturgischen Melismas von „florebit", doch würden die drei vorausgehenden Noten der liturgischen Melodie gut zu den zwei ersten Takten passen, und die Silbe -is im Tenor wäre in diesem Falle nicht Verweiszeichen, sondern wirkliche Textsilbe (dem Tenor ist nämlich ein neugedichteter Text untergelegt).

Nr. 26 ist eine ähnliche Stimmtausch-Motette wie Nr. 20; der fehlende Tenor läßt sich mutmaßungsweise ergänzen. Nr. 27 ist die dreistimmige „Choralbearbeitung" „Alleluia Nativitas" mit der eingeschalteten Motette „Ex semine", doch zeigt ein Vergleich mit P. Aubry, Cent motets 3, pl. 2, daß das Faksimile bei Hughes nur einen Teil der Seite enthält. Daß die Motette „Ex semine" in anderen Hss. Perotin zugeschrieben würde, ist nicht bekannt; wir wissen nur aus Anonymus IV, daß sie ihre musikalische Substanz einer Perotin zugeschriebenen Choralbearbeitung entnimmt. Was der Herausgeber bei Nr. 35 unter dem Alleluia „of the Mass of Easter Eve" versteht, ist unklar, da es sich kaum um das „Alleluia Confitemini" handeln kann.

Auch mit Nr. 37 (Conditio naturae) begegnete dem Schreiber dieser Zeilen eine Motette, oder wenigstens ein Motettentext, bei dem er an englische Herkunft gedacht hatte (ZfM 10, 517); immerhin liegt hier der Fall weniger einfach als bei Nr. 20. Bereits F. Ludwig (AfM 5, 278) hatte (was dem Schreiber dieser Zeilen damals nicht gegenwärtig war) festgestellt, daß das Stück auch in den Worcester-Fragmenten vorkommt, und daß es sich hier um eine abweichende, nur teilweise anklingende und offenbar spätere Komposition des Triplum-Textes der in Montpellier (4, 51) und Bamberg (Nr. 77) überlieferten Motette „Conditio naturae — O natio — Mane prima" handle; Hughes seinerseits findet die Fassungen „different but not dissimilar". Mag nun aber die Fassung in Worcester auch die spätere, sich an die andere lehnende sein, so wird dadurch nur um so wahrscheinlicher, daß die erstere in England wenigstens bekannt war.

Die Motetten Nr. 29 und 39 beruhen fast ganz auf Stimmtausch. In Nr. 39 dürfte der dritte Modus konsequenter durchzuführen sein. Bei Nr. 41 wüßte man gern, ob es der Introitus oder die Communio „Laetabitur justus" ist, die als Tenor dient. Von Nr. 51 (O debilis) nimmt der Herausgeber an, außer der erhaltenen Textstimme und den zwei Tenores sei noch eine Textstimme zu ergänzen, doch teilte Herr Prof. Ludwig dem Schreiber dieser Zeilen freundlichst mit, daß seinem Befund nach keine weitere Stimme fehlt. Ist letzteres richtig, so wäre der Fall außerordentlich interessant, da es eine Motette mit bloß einer Textstimme und zwei Stützstimmen wäre. Wer würde hier nicht an die französische „Diskantlied"-

Gattung denken! Noch ein Umstand ist bemerkenswert. Wie H. V. Hughes, der Namensvetter des Herausgebers, im 2. Bande von „Early English Harmony" S. 64 feststellte, zitiert die textierte Oberstimme in unserem Stück die Grundmelodie des zweistimmigen Conductus „O labilis, o flebilis" aus British Museum Ar. 248 (Early Eng. Harm. 1, pl. 32). Der Fall wäre demjenigen des „Mundus an munditia" im Roman de Fauvel (F. Ludwig, Repert. 1, 99f.) analog, aber eben in der Zweistimmigkeit des Unterbaues darüber hinausgehend.

Die Motette Nr. 62, von der nur das Faksimile geboten wird, ist wiederum auf Stimmtausch aufgebaut; sie ist insofern interessant, als hier der dritte Modus häufig syllabisch zerspalten wird (bis zu 5 Silben auf diejenige Takthälfte, die sonst zwei Silben umfaßt). Nr. 64 (Rex omnium) ist wohl eine Motetten-Oberstimme. Der Herr Herausgeber war so gütig, dem Schreiber dieser Zeilen eine Kopie des Fragments zu übersenden, woraus sich ergibt, daß es nicht die ebenso beginnende Motette in „Lo D" Nr. 61 (s. F. Ludwig, AfM 5, 307) ist, welche übrigens auch in Erlangen 458 steht. Der anläßlich von Nr. 66 erwähnte Tropus-Text ist Anal. hymn. 47, 292 gedruckt.

Wir kommen zur letzten Gruppe, zu den „Conductus". Auch hier ergibt sich eine dem Schreiber dieser Zeilen willkommene Klärung früher berührter Fragen. Derselbe unternahm 1924 die Übertragung eines Notre Dame-Conductus (ZfM 6, 554, vgl. ferner Bericht über den 1. musikw. Kongreß der Deutschen Musikges. in Leipzig 1925, 216 und A. Einsteins Beispielsammlung zur Musikgesch., 4. Aufl., Nr. 6) und wandte dabei zum Unterschied von der zeitgenössischen „Modaltheorie", deren Tendenz unverkennbar dahin geht, bei zweisilbigen „Versfüßen" möglichst nur den 1. und 2. Modus zuzulassen, auf die von Melismen umrahmten Silbenreihen Longawerte an (daß er daneben auch die andere Art der Rhythmisierung, speziell bei den einfacheren Conductus, für anwendbar hält, zeigte er im „Schweiz. Jahrb. f. Musikw." 3, Beilage Nr. 23 und 10—14). Nunmehr zeigen die mensural, wenn auch primitiv mensural notierten Conductus aus Worcester in der Tat in einem Teil der Fälle Longa-Folgen, in einem anderen dagegen ersten Modus. Man wird also als erwiesen ansehen müssen, daß beides in Frage kommt. Die Frage der Merkmale, welche im einzelnen Fall nach der einen oder anderen Richtung weisen, bietet noch Anlaß zu Untersuchungen. Die andere, gleichfalls wesentliche Frage, ob bei Longae-Silbenfolgen die Auflösung der Silbenlonga der Formel des ersten oder zweiten Modus zu folgen hat, — zur Klärung dieser Frage scheinen die Worcester-Fragmente nichts beizubringen; der Grund ist, daß gerade die Ligaturenschreibung hier noch teilweise unmensural ist. Man wird wohl vom Gesichtspunkt der Silbendeklamation den zweiten Modus als das Normale ansehen, dagegen überall da dem ersten Modus Raum geben, wo der sonstige melodisch-rhythmische Zusammenhang dafür spricht. Auch eine systematische Untersuchung der Zusammenklangsverhältnisse könnte hier zur Klärung beitragen.

Anläßlich von Nr. 82 kommt einem in den Sinn, daß M. V. Hughes im „Cathedral Quarterly", März 1916, S. 15 von zwei Kompositionen des „Gloria laus" sprach, während in der vorliegenden Sammlung nur eine figuriert. In Nr. 83 dürfte der syllabische erste Modus auch in der dritten Strophe weiterzuführen sein, in welchem Fall die Auffassung zweier nahe nebeneinandergesetzten Rhomben als Minimae dahinfiele (die normale aufwärts kaudierte Minima sehen wir in den der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. angehörenden Nrn. 12 und 13).

In N. 91 (Salve rosa florum, Salutis puerpera) müßte u. E. auch der zweite Vers vierhebig rhythmisiert sein, mit Pause zwischen dem ersten und zweiten, wie es in der früheren Übertragung des Herausgebers (Proceedings of the Musical Assoc., 51) der Fall war; wie Hughes selbst bemerkt, ist ja die Setzung der Pausen bzw. Trennungsstriche in der Hs. lückenhaft. Partien mit vertauschten Stimmen begegnen hier nicht nur Takt 7 und 29, sondern auch 16 und 47. Hier ist übrigens der dreitönigen absteigenden Ligatur mit dem Wert zweier Longae die Konjunktur (und zwar in beiden Formen, mit kaudierter Quadratnote oder seitlich kaudierter Rhombe am Anfang) mit dem Wert einer Longa gegenübergestellt (die aufsteigend endende dreitönige Ligatur ist, wenn sie nur eine Longa gelten soll, „sine perfectione", während die zweitönigen Ligaturen anscheinend nicht differenziert sind). Wenn der Herausgeber bemerkt, der unter Nr. 91 mitabgedruckte Schlußteil gehöre nicht zu diesem Stück, so ist dies, wie er den Schreiber dieser Zeilen gütigst brieflich aufklärte, jetzt gegenstandslos, da er den betreffenden Schlußteil bereits bei der Korrektur von Nr. 91 zu Nr. 90 überführte und die betr. Notiz sub Nr. 91 aus Versehen stehen blieb.

Bei Nr. 97 bleibt nur zu bedauern, daß die Komposition so fragmentarisch überliefert ist, daß nichts von ihr geboten werden konnte; denn es ist der einzige eigentliche Hoketus der Sammlung.

Die letzten vier Kompositionen rubriziert der Herausgeber als Rondelli. In der Tat sind es nicht einfach nur Conductus mit Stimmtausch-Partien, denn hier kommt (wenigstens den beiden Beispielen Nr. 98 und 99 nach zu urteilen) jenes bereits erwähnte Reihumsingen einer Textpartie vor, während gleichzeitig die anderen Stimmen vokalisieren (es können auch verschiedene Texte gleichzeitig erklingen, wie in Nr. 99, womit wir uns der Motette nähern). Der Stimmtausch in Nr. 98 (De supernis sedibus, in der Literatur bereits erwähnt, vgl. F. Ludwig, Repert. 1, 61) geht weiter, als er von Hughes vermerkt ist. Wenn der Herausgeber übrigens hier den „Sommerkanon" und die Rondelli von Adam de la Hale zitiert, so könnte dies Anlaß zu Mißverständnissen geben, denn ersteres Stück (das in der Hs. als „Rota", nicht als „Rondellus" bezeichnet wird) ist ein wirklicher Kanon, während im Sinne von Adam der Begriff des Rondeaus an sich mit mehrstimmiger Setzweise nichts zu tun hat, sondern auf eine musikalische Form abzielt.

Im ganzen wäre der fachwissenschaftliche Wert der Publikation noch größer gewesen, wenn das Material vollständig in Faksimile geboten worden wäre, sei es auch unter Beschränkung auf ganz wenige Übertragungen. Dann hätte sich auch die Möglichkeit geboten, die Fragmente nach den verschiedenen Stadien der Mensuralnotation, die sie verkörpern, zu untersuchen. Der Gesichtspunkt des ästhetisch Befriedigenden, den der Herausgeber ab und zu (Nr. 75 und 87) für das Weglassen einer Komposition anführt, erscheint im gegebenen Fall etwas verfrüht. Was die Art der Transkription in modernen Noten betrifft, empfindet man eine Einzelheit als störend. Der moderne Tenorschlüssel (Violinschlüssel mit einer so oder anders markierten Oktavtransposition) hat gewiß den Vorzug, die Sache dem an die alten Schlüssel nicht gewöhnten Leser näherzubringen. Aber die Übersichtlichkeit ist gleich wieder verschwunden, wenn man gleichzeitig den Violinschlüssel mit und ohne Oktavtransposition setzt.

Ein wichtiger Gegenstand ist schließlich die vom Herausgeber S. 144 gebotene Konkordanzenliste. Dieselbe bedarf indessen einer Präzisierung, insbesondere weil sie sich fast nur auf textliche Übereinstimmungen und Anklänge, nicht auf musikalische bezieht. Zunächst ein Druckfehler: in der vierten Reihe muß stehen „20 und 28", in der fünften „18". Bei Nr. 2 geht die Übereinstimmung nicht weit: in Worcester beginnt eine Motetten-Oberstimme mit „Lux et gloria regis celici", wobei der Tenor die Kyrie-Melodie Nr. 1 (Lux et origo) durchführt; im 11. Faszikel von Wolfenbüttel 677 (Helmst. 628) haben wir einen mehrstimmig gesetzten Tropus „Kyrie Lux et gloria regis summi", gleichfalls zur Kyrie-Melodie Nr. 1. Nr. 5 (Sursum corda) stimmt nur textlich mit einem (gleichfalls zweistimmigen) Conductus in Notre Dame-Hss. überein, und auch vom Text scheint in Worcester nur der Anfang vorzuliegen. In Nr. 16 dient als Motettentenor vielleicht das Graduale „Benedicta et venerabilis", welches in Notre Dame-Hss. als Choralbearbeitung gesetzt ist. Nr. 18 hat das „Alleluia Per te dei genitrix" als Motetten-Tenor, während dasselbe im 11. Faszikel von W. 677 (und in anderer Weise in der Notre Dame-Hs. in Florenz) als Choralbearbeitung gesetzt ist. Nr. 21 hat als Text einer Motetten-Oberstimme „Virga Jesse floruit cuius", im Tenor dagegen nicht das „Alleluia Virga Jesse floruit virgo deum et hominem", das als Choralbearbeitung im 11. Faszikel vorliegt und ferner in der verlorenen Sammlung, deren Katalog wir in London Br. M. Harl. 978 besitzen, vorlag. In Nr. 27 ist das „Alleluia Nativitas" als dreistimmige Choralbearbeitung gesetzt, aber anders als in den Notre Dame-Hss., dafür ist die Partie „Ex semine" durch eine aus der betreffenden Partie der Notre Dame-Choralbearbeitung abgeleitete Motette ersetzt (vgl. P. Aubry, Cent motets 3, pl. 2 und F. Ludwig, Repert. 34). Zu Nr. 32 und 47: der Tractus „Gaude Maria" und der Tropus „Inviolata" sind in Worcester Motetten-Tenores, im 11. Faszikel dagegen ohne neue Oberstimmen-Texte mehrstimmig gesetzt. Über Nr. 37 (Conditio naturae) vgl. oben. Zu Nr. 38: hier haben wir einen Motetten-Oberstimmentext, der sich tropisch zum Text des — auch sonst mehrstimmig vorkommenden — Versus „Crucifixum in carne" verhält. Die Sequenz „Paranymphus salutat" ist in Worcester (Nr. 88), wie im 11. Faszikel von W. 677, zweistimmig gesetzt; nur die Grundmelodie ist dieselbe.

Eine Konkordanz, die der Herausgeber nicht in die Liste aufnimmt, die er aber im Text der Anmerkungen streifte, betrifft N. 25: einen sehr ähnlichen Text drucke G. Milchsack, Hymni et sequentiae, S. 62, nach W. 677 ab. In der Tat ist der Text bei Milchsack sehr ähnlich, doch gibt Milchsack leider nicht an, nach welcher Quelle er ihn druckt, und in W. 677 ist er mir unbekannt[1]). Eine andere nicht in der Liste, nur in den Anmerkungen

[1] Der Text, den Milchsack druckt, ist = Repert. hymnol. 6894; mit einigen Varianten steht er Anal. hymn. 15, 99 (nach einer Lehniner Hs. des 16. Jahrh.). Ich kann beifügen, daß er (wiederum

zu den Stücken erwähnte Konkordanz betrifft Nr. 95. Hughes identifiziert den Text des Stückes, von dem der Anfang fehlt, mit einem von Milchsack, Hymni et sequ., Nr. 230 (p. 208, nicht p. 230!) abgedruckten „Virga Jesse floruit"; indessen zieht Milchsack hier irrtümlich mehrere Texte zu einem zusammen, und der Anfang unseres Textes lautet demnach nicht „Virga Jesse floruit", sondern „Alleluia Virga florem germinavit" (dazu vgl. Schweiz. Jahrb. f. Musikw. 1, 58). Wir vermerken hier wieder die Tatsache, daß ein und derselbe Text in zweistimmiger (aber der Beschreibung von Hughes nach wohl verschiedener) Komposition in Worcester und im 11. Faszikel vorliegt.

Hinzuzufügen wäre der Liste weiter, daß der Introitus „Salve sancta parens", der in Worcester zweimal als Motetten-Tenor dient (Nr. 14 und 15), in der teilweise Notre Dame-Gut enthaltenden Hs. Madrid B. N. Hh 167 als zweistimmige Choralbearbeitung vorliegt (Ludwig, Repert. 1, 131), und daß „Senator (wohl nicht Sanator) regis curiae" (Nr. 67) auch in einem der Fragmente in Göttingen theol. 220 g vorkommt (vgl. Ludwig, AfM 5, 302), dessen englischer Ursprung dadurch (wie bereits durch die Bezeichnung des Tenors als „pes") erwiesen sein dürfte. Über Nr. 64 vgl. oben. Ferner zwei wichtige Konkordanzen, auf welche bereits F. Ludwig, AfM 5, 274f. hinwies: Nr. 69 „Sed fulsit" ist eine Motette, die in der Hs. Montpellier vorkommt (4, 68; in Worcester scheint sie einen neuen Contratenor dazuerhalten zu haben); ferner stand sie in jenem verlorenen Repertoire, das die Londoner Harleian-Hs. verzeichnet; und auch Nr. 72 ist eine Motette, deren Textinitien im Verzeichnis jenes verlorenen Repertoires wiederkehren.

Im ganzen scheint sich die englische Provenienz des 11. Faszikels von W. 677 zu bestätigen, während es andererseits nicht wahrscheinlich ist, daß der 11. Faszikel aus Worcester stammt (vgl. Kirchenmus. Jahrb. 25, 66f.).

Die junge englische Mediävalistik hat mit dieser wichtigen Publikation eine verheißungsvolle Probe abgelegt. Möge sie weiter wachsen und gedeihen, an Material zur Betätigung fehlt es ihr im eigenen Lande nicht! J. Handschin.

Mitteilungen

Konferenz über Aufgaben und Ziele der Erforschung der byzantinischen Musik

In der Zeit vom 15.—19. Juli 1931 fand in Kopenhagen auf Einladung der Rask-Oersted-Stiftung eine Konferenz statt, die sich mit der Erforschung der byzantinischen Musik beschäftigte. An den Besprechungen, die durch Prof. Carsten Höeg (Universität Kopenhagen) vorbereitet waren, nahmen Prof. H. J. W. Tillyard (Universität Cardiff) und Prof. Egon Wellesz (Universität Wien) teil.

Nachstehende Beschlüsse wurden einstimmig gefaßt:

1. Für das weitere Studium der byzantinischen Musik wird eine Reihe von Publikationen für unumgänglich notwendig erkannt, die in zwei Gruppen zerfallen:

I. Monumenta Musicae Byzantinae.

Diese sollen folgende Publikationen umfassen:

1. Vollständige Faksimiles von zwei oder drei der wichtigsten liturgischen Handschriften mit Noten.
2. Ein Evangeliar mit Lektionszeichen.
3. Einen paläographischen Atlas, der alle Phasen der byzantinischen Notenschrift und der in den Evangeliaren und in den anderen Perikopenbüchern vorkommenden Lesezeichen aufzeigt.
4. Ein Corpus der theoretischen Schriften.

II. Supplementa.

Hier sollen

1. in kürzerer Form Einführungen in die wichtigsten Probleme der byzanti-

mit Varianten) auch in Erfurt Folio 169f. 105 steht, doch ist dies wiederum nicht genau die Fassung von Milchsack.

nischen Musik gegeben werden, wobei auch die Musik der anderen östlichen Kirchen von den berufensten Forschern behandelt werden soll.

2. Systematische Kataloge bis etwa 1500, nach den einzelnen liturgischen Büchern geordnet, sollen hier Aufnahme finden, ferner
3. Übertragungen der Gesänge in moderne Notenschrift, nebst Kommentar und formalen Untersuchungen.

Die Unterzeichneten haben sich bereit erklärt, die Redaktion dieser Publikationen zu übernehmen.

2. Es sollen Photos wichtiger Handschriften zum Zwecke vergleichender Studien angefertigt und gesammelt werden. Die Aufnahme wird vorläufig mit dem Jahr 1500 begrenzt, um den Rahmen des Unternehmens nicht zu weit zu spannen.

3. Für die Übertragungen wurde nach gemeinsamen Beratungen ein Regulativ entworfen.

4. Die Forschungen sollen der neu intensivierten Beschäftigung mit der kirchlichen Musik in den Ländern der griechisch-orthodoxen Kirche durch die Hebung der Schätze ihrer Vergangenheit zur Seite treten. Die Konferenz hofft, daß ihre Arbeiten durch phonographische Aufnahmen, durch Anlegung eines Registers der Hymnen und der Meloden, sowie durch Bearbeitung und Studium besonders der Musik der Übergangsperiode zur neuen Zeit von Seiten der griechisch-orthodoxen Forschung Unterstützung finden wird.

Kopenhagen, d. 19. 7. 1931.

Karsten Höeg,	H. J. W. Tillyard,	Egon Wellesz,
Universität Kopenhagen	Universität Cardiff	Universität Wien.

Diesem gemeinsam redigierten Exposé, welches die Fortführung der byzantinischen Musikstudien auf breiter Basis anzeigt, seien noch einige Worte der Erklärung hinzugefügt. Bei den während der fünf Tage des Beisammenseins durchgeführten Besprechungen wurden vor allem zwischen den drei Teilnehmern der Konferenz alle wesentlichen Probleme der byzantinischen Musikforschung durchgegangen und in gemeinsamer Arbeit die bisher gewonnenen Resultate revidiert. Hierauf wurden mit Prof. Höeg, der im Herbst für vier Monate mit Hilfe der Carlsberg-Stiftung nach Athen, dem Athos, Jerusalem und dem Sinai reist, Fragen der Katalogisierung und der photographischen Aufnahme besprochen. Die Arbeit wurde für die Zukunft dermaßen untereinander aufgeteilt, daß Höeg die Bearbeitung der Theoretiker hauptsächlich übernimmt, daneben die Edition eines Evangeliars, Tillyard und ich die Bearbeitung der Hymnen mit Neumen, wobei Tillyard sich mehr den Sticherarien zuwenden wird, ich selbst den Hirmologien. Gemeinsam soll der paläographische Atlas bearbeitet werden. Für die Übertragung der Neumen der mittleren Epoche (runde Notation) wurde nach gemeinsamer Beratung jene rhythmische Interpretation, welche ich bei meinen Übertragungen auf Grund der Angaben der Theoretiker (vgl. ZfM II, S. 617ff. und „Byzantinische Musik", S. 52f.) angewendet habe, akzeptiert und in die Form eines Regulativs für die künftigen gemeinsamen Publikationen gebracht. Für selten vorkommende Gruppierungen von Intervallzeichen hat Tillyard auf Grund eines reichen Vergleichmaterials Übertragungsvorschläge gemacht, die in wertvoller Weise die allgemeinen Prinzipien der Entzifferung ergänzen.

Es wurden alle erforderlichen Schritte eingeleitet, um das im Exposé dargelegte Arbeitsprogramm in naher Zukunft zu verwirklichen. Jedenfalls wird bereits nach Rückkehr Höegs von seiner Forschungsreise und der Verteilung des dabei gewonnenen Materials mit den Vorarbeiten begonnen werden können. E. Wellesz.

– Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleischer in Berlin feiert am 2. November seinen 75. Geburtstag.

– Der wissenschaftliche Assistent am Pädagogischen Institut der Sächsischen Technischen Hochschule Dresden, Dr. Gerhard Pietzsch, habilitierte sich mit einer Schrift über „Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters" und einer am 19. Oktober 1931 gehaltenen Probevorlesung über „Den Wandel des Klangideals in der Musik" an der Technischen Hochschule in Dresden für das Fach der Musikwissenschaft, unter besonderer Berücksichtigung der Musikpädagogik. Dr. Pietzsch

ist 1904 in Dresden geboren und studierte in Leipzig und Freiburg i. Br., wo er 1928 mit der Studie zur „Klassifikation der Musik" (Halle 1929) promovierte.

– Die umfangreiche Bibliothek von Prof. Dr. Friedrich Ludwig ist für das Musikwiss. Seminar der Universität Göttingen erworben worden.

– Im Rahmen der Badischen Woche 1931 gelangten in Karlsruhe Kompositionen des markgräflich badischen Hoforganisten Eusebius Veit aus den Jahren 1613 und 1627 durch den badischen Kammerchor unter Leitung von Franz Philipp zur Aufführung. Ihre Bearbeitung nach den Exemplaren der Landesbibliothek Karlsruhe und Landesbibliothek Kassel erfolgte durch Dr. O. zur Nedden (Tübingen), der zu der Veranstaltung einen Vortrag hielt und das musikalische Kulturbild der badischen Fürstenhöfe im 16. und 17. Jahrhundert entwarf.

– Der Magdeburger Madrigalchor unter Leitung von Martin Jansen hat in der Heiligen Geist-Kirche zu Magdeburg Bachs Matthäus-Passion zum erstenmal in Deutschland in einer Besetzung aufgeführt, die der originalen, mit etwa 70 Mitwirkenden, einigermaßen nahekam. Die Solisten waren dem Chor entnommen, Chor und Orchester waren zahlenmäßig einander angeglichen; auch die Instrumentation entsprach Bachs Vorschrift.

– Das 2. Fest der Neuen Heinrich Schützgesellschaft e. V. in Flensburg (Leitung Johannes Röder) muß wegen der allgemeinen wirtschaftlichen Lage auf Sonnabend und Sonntag, den 20. und 21. Februar 1932 verschoben werden.

– Das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg ist vor kurzem von dem preuß. Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung als Vorbereitungsstätte für Studienräte mit den Hauptfächern Musik anerkannt worden, nachdem der Auf- und Ausbau, der im Laufe der letzten drei Jahre unter Leitung von Walter Kühn erfolgte, jetzt abgeschlossen ist. Dem Institut ist hierdurch die Gleichberechtigung mit andern staatlichen Musikhochschulen, im besonderen mit der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin und mit der Schulmusikabteilung der staatlichen Hochschule für Musik in Köln zuerkannt worden.

– Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig beging am 19. Dezember 1930 sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen; das geschah in aller Schlichtheit und im Zusammenhang mit einer Weihnachtsfeier für seine Gönner und Mitglieder. Die Institutsbibliothek hat dabei von den Verlagsfirmen Breitkopf & Härtel, C. F. Peters, Kistner & Siegel und Eulenburg eine Reihe von wertvollen Freundschaftsgaben erhalten, durch die schmerzende Lücken sich schlossen. Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann brachte die Glückwünsche des Verlags Breitkopf & Härtel, der dem Institut besonders eng verbunden sei, zum Ausdruck. Die Gedenkstunde, im übrigen musikalisch und literarisch eingerahmt, hatte zum Mittelpunkt die Ansprache des Institutsdirektors Professor Dr. Theodor Kroyer; mit warmen Worten beschwor er die Erinnerung an Hugo Riemann, der im November 1905 das Institut als „Collegium musicum" begründet hat, und an Hermann Abert, schilderte in knappen Zügen das Wachstum der Mitgliederzahl und der Hilfsmittel und faßte, im Hinblick auf die Vereinigung des Instituts mit der Heyerschen Sammlung und auf seine erhöhte Bedeutung für das Musikbildungswesen des Landes, den Sinn der Feier dahin zusammen, daß das bisher Errungene die Verpflichtung zu emsig ausbauender und vertiefender Arbeit in sich berge.

– Im Rahmen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Marburg boten im Sommersemester das Collegium musicum instrumentale (Hermann Stephani) einen den Problemen des Übergangs vom Hochbarock zur Empfindsamkeit gewidmeten Abend mit Werken von Seb. und Friedemann Bach, Telemann, Joh. Stamitz, sowie das Collegium musicum vocale (Herbert Birtner) einen offenen Abend mit Motetten von Josquin, Willaert, Vaat, Palestrina, Lasso, und Madrigalen von Arcadelt, Willaert, Cyprian de Rore, Marenzio.

– In Nummer X, 8/9 der Zeitschrift „Melos" gibt Dr. Heinrich Strobel eine Übersicht über deutsche Musikzeitschriften, und stellt am Schlusse fest, daß „außerhalb des Journalismus die zunftmäßige Enge herrsche ..." „Wie gut hat es die Zeitschrift für Musikwissenschaft. Sie wendet sich nur an einen Kreis von Spezialisten und will gar nicht, daß wir sie auch verstehen". Aber wie ist mir doch? Zum Kreis des Mitarbeiter der ZfM

gehören ja auch Dr. Strobel und der Herausgeber des „Melos", der diesen Satz durchgehen ließ, Prof. Hans Mersmann. Haben sie ihre eignen Beiträge in der ZfM nicht verstanden oder verstehen sie nur die der andern nicht? Wir wünschen ihnen jedenfalls für die Zukunft ein besseres Verständnis für das Organ der „Zunft", der sie ihre akademischen Grade verdanken. Einstein.

– In seinem Aufsatz: Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage, in dieser Zeitschrift, Jg. 13, H. 11/12, macht der Verfasser, Constantin Schneider, einige Bemerkungen, die irrig ausgelegt werden können und einer Erklärung bedürfen. Der Schlagwortkatalog der Musiksammlung auf der Nationalbibliothek in Wien besteht seit dem 1. Jahrzehnt dieses Jahrhunderts und war zu einer Zeit, wo die wenigsten Bibliotheken sich mit diesem wichtigen Benützungsbehelf befaßten, eine ehrenvolle Besonderheit der Sammlung, die im eignen Haus, der Nationalbibliothek, bis in die neueste Zeit alleinstand. Außer Mantuani und Scherber machte sich besonders Robert Lach um die Weiterführung dieser kreuzförmig dem Namenskatalog eingegliederten Schlagwortzettel verdient. Die Zettel waren allerdings unsystematisch angelegt und bezogen sich nur auf die neuen Buchbestände. Seitdem ich die Leitung der Sammlung innehatte, galten meine jahrelangen Bemühungen einer systematischen Ordnung dieses bedeutungsvollen Instruments und seiner Ergänzung; ein Spiegel der vorhandenen Schlagwörter wurde bereits 1921 angefertigt (S.-W.-V.) und ausgebaut, die Synonymen wurden ausgemerzt und aus praktischen Erwägungen heraus eine ziemlich weitgehende Gruppenbildung eingeführt, die in diesem Sinne weiterverfolgt wurde, während der nun zum Druck vorbereitete S.-W.-K. in Übereinstimmung mit den inzwischen für die N.-B. allgemein getroffenen Bestimmungen eine Entfächerung vorsehen mußte. Schneider beteiligte sich mit viel Fleiß an der Ausgestaltung und Ergänzung dieses schon vorhandenen S.-W.-K., dessen Grundlinien aber festgelegt waren. Robert Haas.

Kataloge

Der Deutsche Buch-Club. Abt. Antiquariat. Hamburg 36. Antiquariatskatalog 6. Herbst 1931. Kunst und Wissenschaft. V. Musik, Tanz und Theater. Nrn. 658—701. Zum Teil aus der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Katalog 223. Musikbibliographie und Notation. (I. Musikbibliographie, Buch- und Handschriftenkunde, Musiklexika. II. Musikkataloge. III. Notenschrift und Notendruck, Lehre, Geschichte und Beispiele zur Entwicklung der Notation.) 600 Nrn.

— Katalog 224. Musikgeschichte. (I. Musikgeschichte. Geschichte der Oper und des Theaters. Allgemeine Biographie. II. Exotische Musik. III. Gesamtausgaben von Werken musikalischer Klassiker. Musikalische Serienwerke.) 1653 Nrn.

Hellmuth Meyer & Ernst, Berlin W 35. Versteigerung. Katalog 18. Autographen und Original-Porträts aus Literatur — Wissenschaft — Kunst u. Geschichte. 5. u. 6. Okt. 1931. 875 Nrn.; eine große Reihe von Musikerbriefen usw.

Oktober	**Inhalt**	1931

Seite

Walther Vetter (z. Z. Hamburg), Zur Entwicklungsgeschichte der opera seria um 1750 in Wien 2
J. H. Blaxland (London), Eine unbekannte Canzonetta Beethovens 29
Miszellen 35
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 39
Bücherschau 45
Neuausgaben alter Musikwerke 52
Mitteilungen 61
Kataloge 64

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Zweites Heft 14. Jahrgang November 1931
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zum Tode Peter Wagners

Von

Johannes Wolf, Berlin

Kaum ist die Wunde über den Tod Friedrich Ludwigs verharscht, so erfährt die Musikwissenschaft einen neuen schweren Schlag: Peter Wagner ist von uns gegangen. Ein Rheinländer von Geburt, aus streng katholischem Hause hervorgegangen, war er seit frühester Jugend in engster Verbindung mit der Kirche. Als Choralist der Trierer Dommusikschule lernte er die liturgischen Gebräuche von Grund aus kennen und sammelte jenes profunde praktisch-liturgische Wissen, das ihm später bei der Erreichung seiner wissenschaftlichen Ziele von so unendlichem Nutzen wurde. In der Domschule war kein geringerer als Michael Hermesdorff sein Lehrer, ein Musiker, der als Liturg, wie als historisch tüchtig geschulter Choraltheoretiker einen allgemein geachteten Namen hatte. Er rief in Peter Wagner Liebe zur musikwissenschaftlichen Forschung wach und bestimmte ihn, zu Gustav Jacobsthal, dem trefflichen Verfasser der „Chromatischen Alteration", nach Straßburg zu gehen. Als junger Doktor kam er 1890 nach Berlin, um namentlich unter Philipp Spitta seine Studien fortzusetzen. Hier lernten wir uns kennen und schlossen eine Freundschaft, die sich durchs ganze Leben bewährte. Leicht war es Peter Wagner wirtschaftlich nicht, seinen Studien nachzugehen, und selbst Romanübersetzungen mußten gelegentlich herhalten, ihm den Unterhalt zu gewinnen. Aber unentwegt hielt er an dem Ziele fest, das ihm Hermesdorff gewiesen hatte: die Erforschung des gregorianischen Chorals blieb seine Lebensaufgabe. In Freiburg in der Schweiz, wo er sich 1893 habilitiert hatte, fand er den Boden, seine Pläne ausreifen zu lassen. Der Gedanke eines wissenschaftlich begründeten Handbuchs der Choralkunde schwebte ihm vor. Bereits 1895 erschien der erste Teil unter dem Titel „Einführung in die gregorianischen Melodien", der schließlich zum Haupttitel des ganzen dreibändigen Werkes wurde. Der erste Teil umfaßt Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters, der zweite, zuerst 1905 erschienene, die Neumenkunde, der dritte, vom Jahre 1921, die gregorianische Formenlehre, eine choralische Stilkunde. Das vollständige, im Verlag von Breitkopf & Härtel

erschienene Werk erlebte mehrere Auflagen und verschiedene Übersetzungen in fremde Sprachen. So schlicht und lauter wie der Mensch war, so schlicht und kristallklar ist die Darstellung. Ohne jede Gelehrttuerei findet der Gegenstand grundlegende Bearbeitung: alles ist objektiv gesehen und wissenschaftlich belegt, alle Fragen der musikalischen Liturgik, der Notation, der Formenlehre und der Ästhetik werden angeschnitten, anschauliches Tafelmaterial macht das Verständnis eindringlich. Das Werk bedeutet einen Markstein in der Choralforschung. Niemals, auch nicht bei anderen Nationen, hat der Gegenstand eine tiefere Behandlung gefunden. Und wie das geschriebene Wort, so wirkte stets das gesprochene klar, wohldurchdacht und eindringlich. Seine Tätigkeit als Universitätslehrer und als Leiter der Gregorianischen Akademie, die 1901 mit päpstlichem Segen gegründet worden war, war eine unendlich ersprießliche. Nicht umsonst erlebte er in seiner akademischen Laufbahn einen schnellen Aufstieg und genoß das volle Vertrauen seiner Fakultät. Wurde er doch 1902 der erste ordentliche Professor für Musikwissenschaft und bald der erste musikwissenschaftliche Dekan und Rektor. Die Anerkennung seiner Tätigkeit durch den päpstlichen Stuhl kam in der Ernennung zum Mitglied der päpstlichen Choralkommission für die Schaffung der Editio Vaticana der liturgischen Choralbücher zum Ausdruck. Eine ganze Reihe von Schülern ging aus seiner Akademie hervor: Krasuski, Weinmann, Marxer, Sigl, Leineweber, Eisenring, Gmelch, Hain, Schrems und wie sie alle heißen, haben mit ihren Beiträgen zu den „Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie“ seit 1903 im Sinne ihres Lehrers gewirkt und die Erforschung verschiedenster Fragen der Gregorianik wesentlich geklärt.

Wagner selbst blieb aber nicht bei der Erforschung des einstimmigen liturgischen Gesanges stehen. Die Messe verdankt ihm eine sehr brauchbare und aufschlußreiche Behandlung innerhalb der Kretzschmarschen Handbücher. Dem Madrigal Palestrinas hatte sich gleich seine erste größere Arbeit zugewendet, und noch mehrfach griff er in Beziehung zu Palestrina und Ciprian de Rore auf diese Form zurück. Alles, was er mit seiner Forschung berührte, bekam ein besonderes Gepräge; seine Hauptdomäne aber blieb der Choral. Hier schuf er Unvergängliches. Tiefe Kenntnis des ganzen Mittelalters war eine Vorbedingung für die volle Erfassung seiner Aufgabe. Kein Wunder, daß er auch in der vorbereitenden Kommission für die Herausgabe eines Corpus Scriptorum de Musica Medii Aevi eine besondere Rolle spielte. Das Vertrauen, das ihm die Fachkollegen aller Länder entgegenbrachten, kam durch die Wahl in das Direktorium der führenden Gesellschaften unserer Disziplin zum Ausdruck. Als Vorsitzender der „Internationalen Gesellschaft für Musikforschung“ ist er dahingegangen; ihr gehörte seine letzte Fürsorge.

Wer mit Peter Wagner in Berührung kam, empfand, daß er es mit einem ungewöhnlichen Menschen zu tun hatte. Liebe strahlte aus seinen freundlichen, aber doch scharf blickenden Augen und schlug sofort jedermann in Bann. Er wird allen unvergeßlich bleiben. Durch sein Wirken hat er sich in der Musikwissenschaft ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Er war und bleibt unser.

Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs[1]

Von

Herbert Rosenberg, Berlin

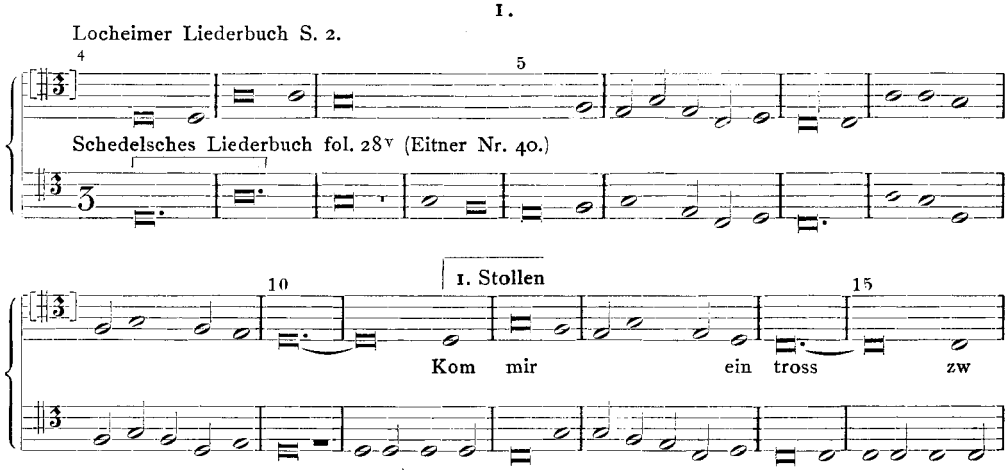
In ihrer Neuausgabe des Locheimer Liederbuchs[2] in „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" 2, S. 1—176 (Leipzig 1867) fanden die Bearbeiter Arnold und Bellermann für eine beträchtliche Anzahl der Melodien dieser Hs. keine Möglichkeit der Übertragung. Zwar ist — von Ausnahmen abgesehen — Diastematik und Rhythmik aller Weisen klar bestimmt; voll von Problemen aber ist ihr Verhältnis zu den beigegebenen Texten.

Seither ist kein Versuch gemacht worden, für die Probleme, die hier vorliegen, eine Gesamtlösung zu finden. Meines Wissens hat nur A. Schering[3] für einige dieser Melodien eine Übertragung zu finden versucht. Ferner teilt R. Steglich in seiner praktischen Ausgabe „22 Lieder des Lochamer Liederbuchs", Leipzig 1928, unter anderen auch sechs der unten besprochenen Lieder mit, allerdings — seiner durchaus praktischen Absicht gemäß — ohne wissenschaftlichen Ehrgeiz.

Die hier zu übertragenden Melodien können zweckmäßig in drei Gruppen zusammengefaßt werden.

I. Gruppe

1.

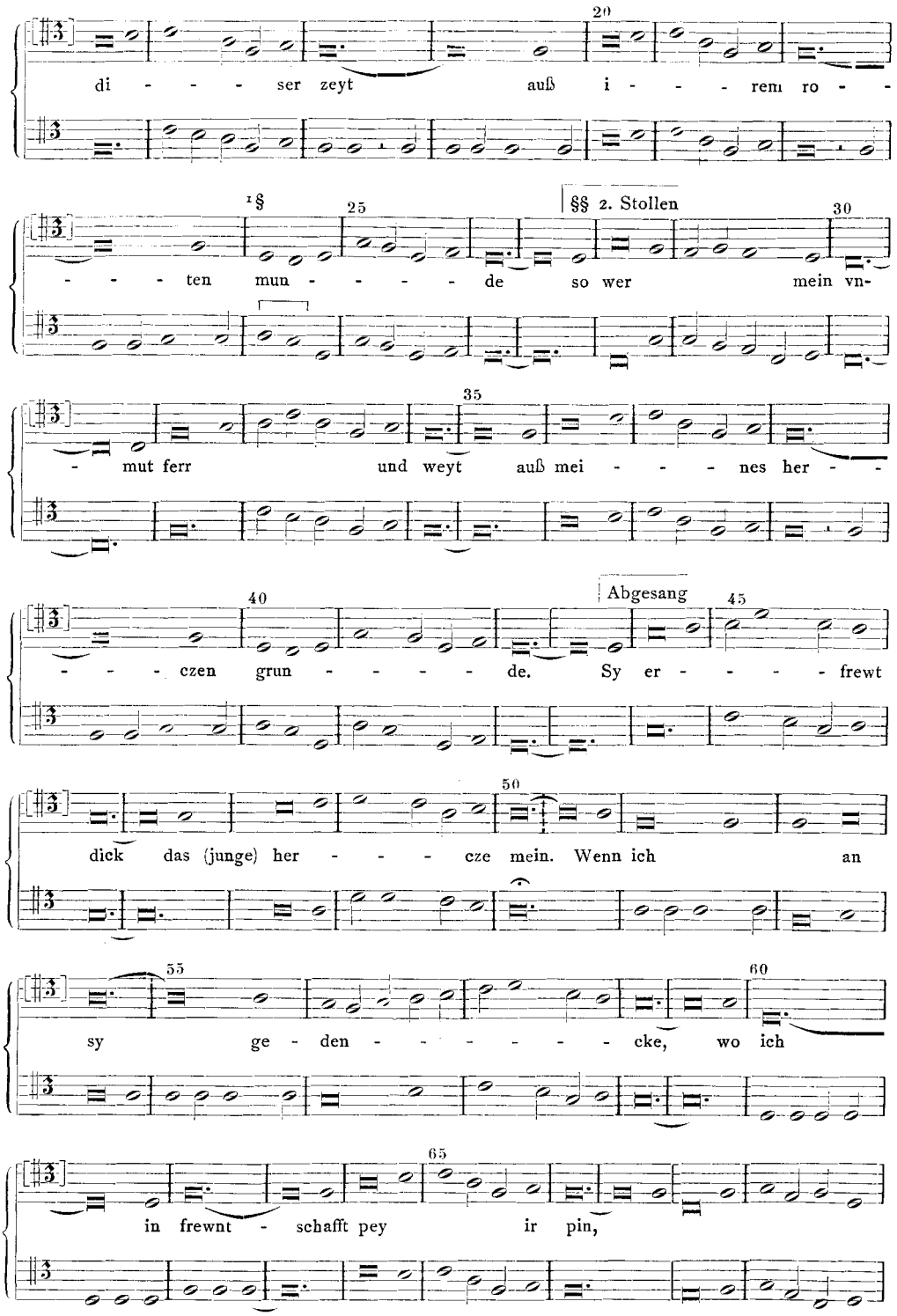


[1] Diese Arbeit bildet einen Teil der Dissertation des Verf.: „Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert" (in Buchform erschienen im Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel 1931). Zum Verständnis der vorliegenden Arbeit wird die Kenntnis der Faks.-Ausgabe des L. L. von K. Ameln, Berlin 1925, vorausgesetzt.

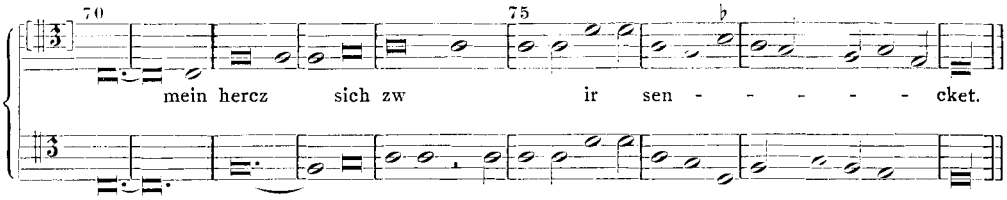
[2] Weiterhin abgekürzt L. L.

[3] Arnold Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914.

[4] Die Melodie ist in der Hs. ohne Schlüssel und eine Stufe höher notiert.



[1] Von § bis §§ sind die Noten der Hs. durch einen Moderfleck unleserlich geworden und nach der Parallelstelle ergänzt.



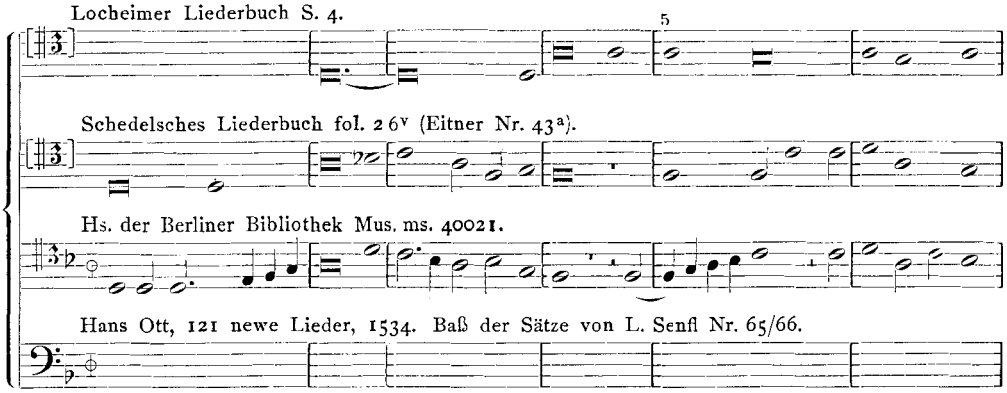
2.

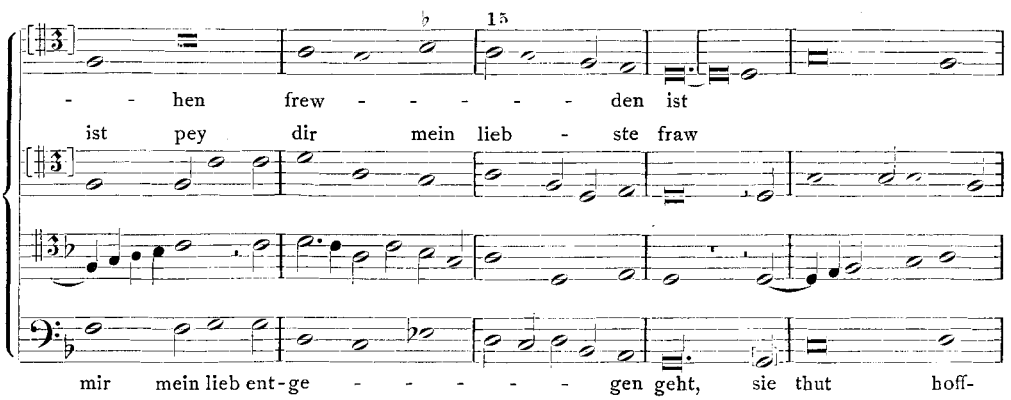
Locheimer Liederbuch S. 4.

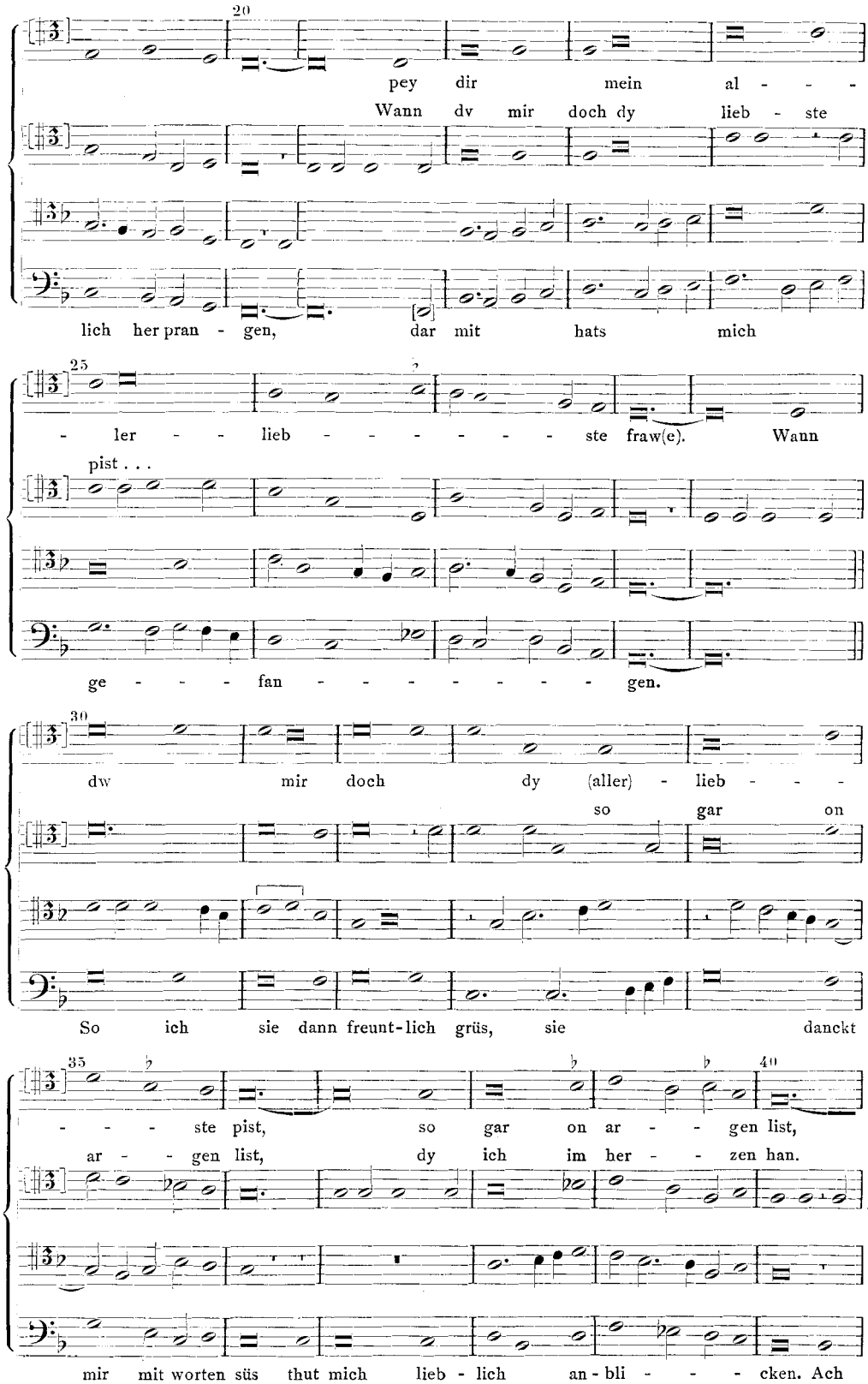
Schedelsches Liederbuch fol. 26v (Eitner Nr. 43a).

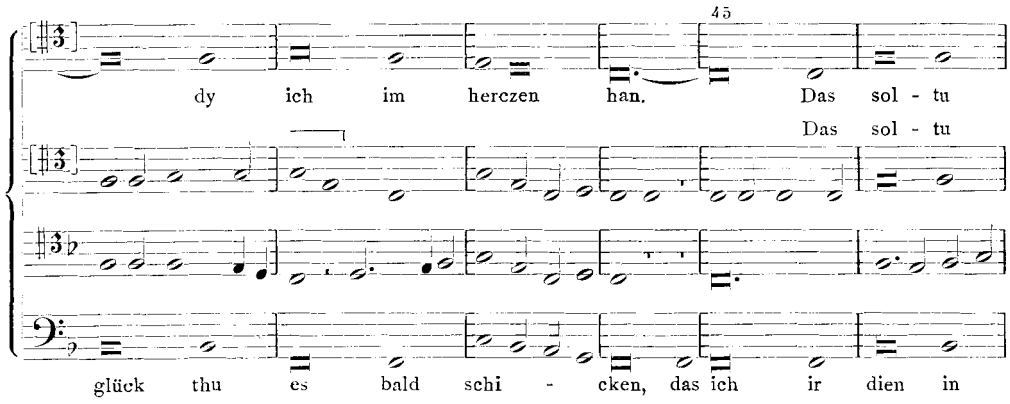
Hs. der Berliner Bibliothek Mus. ms. 40021.

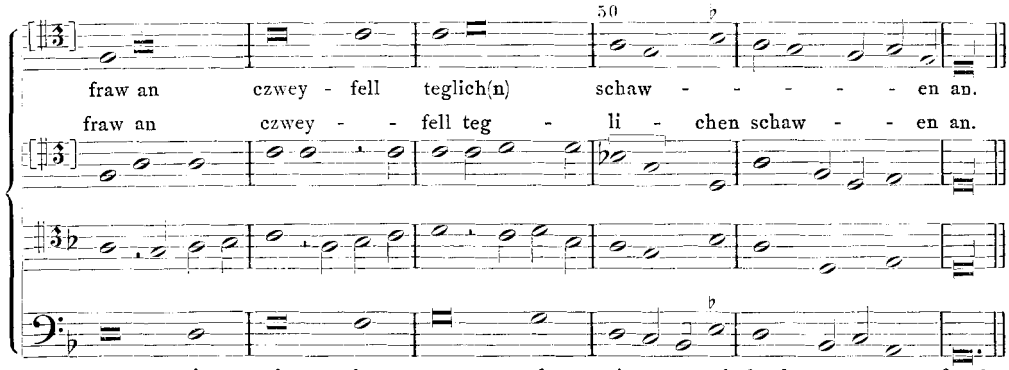
Hans Ott, 121 newe Lieder, 1534. Baß der Sätze von L. Senfl Nr. 65/66.






20
pey dir mein al - - -
Wann dv mir doch dy lieb - ste
lich her pran - gen, dar mit hats mich
25
- ler - - lieb - - - - - - ste fraw(e). Wann
pist . . .
ge - - - fan - - - - - - - - gen.
30
dw mir doch dy (aller) - lieb - - -
so gar on
So ich sie dann freunt-lich grüs, sie danckt
35
- - - ste pist, so gar on ar - - gen list,
ar - - gen list, dy ich im her - - zen han.
40
mir mit worten süs thut mich lieb - lich an - bli - - - cken. Ach

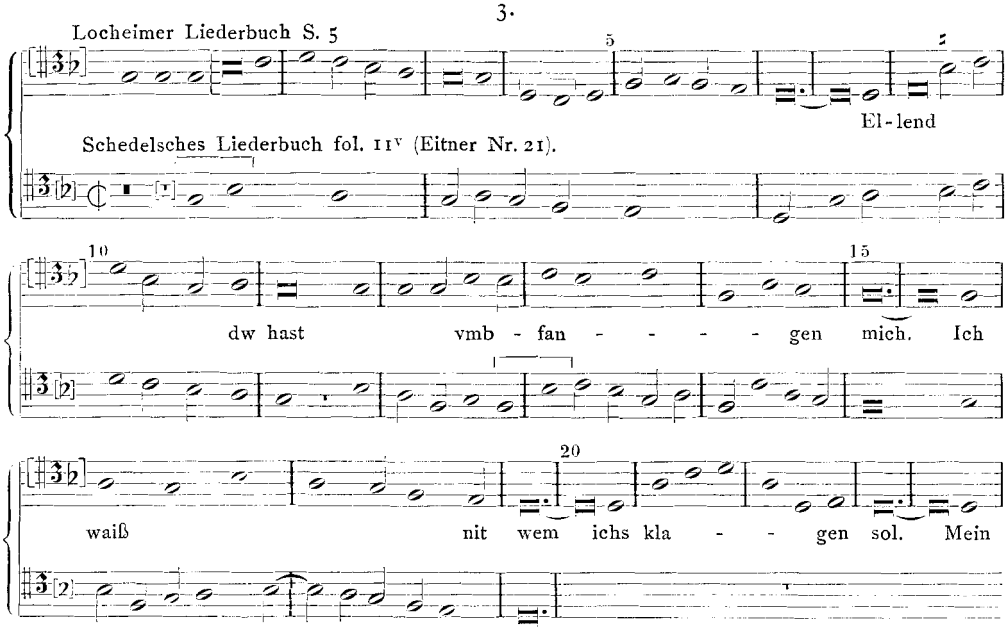


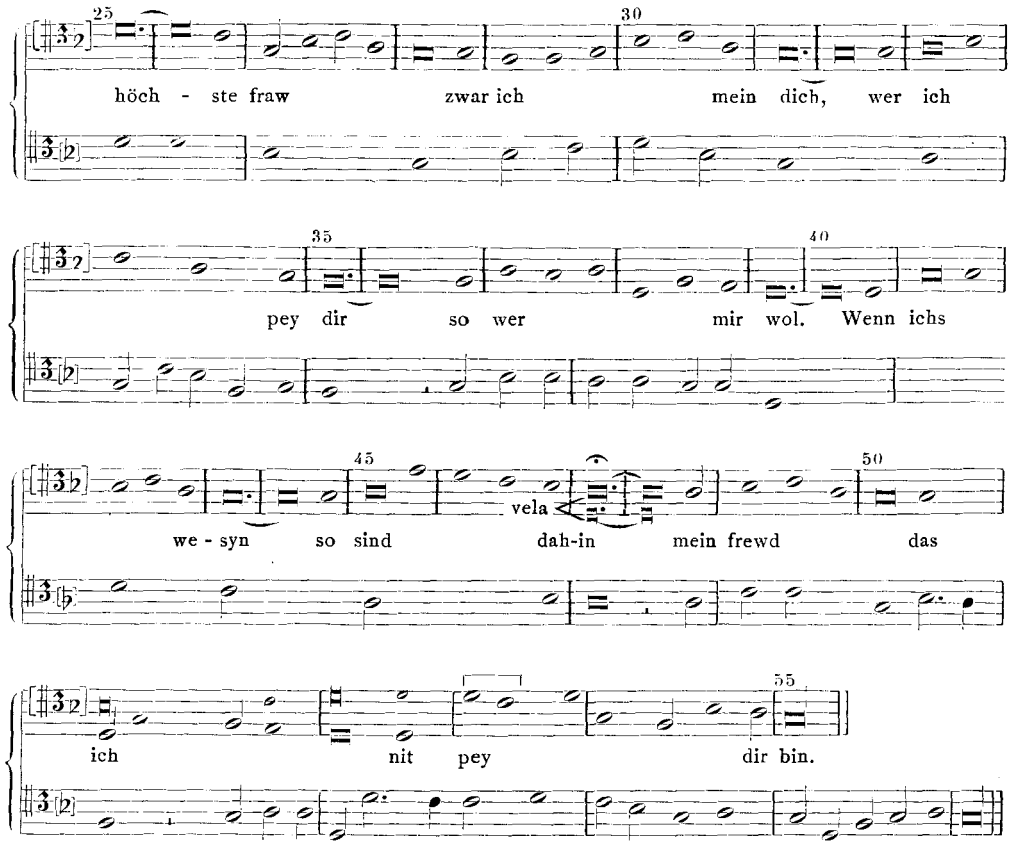


NB. Auch diese Mel. notiert das Locheimer Liederbuch ohne Schlüssel und einen Ton höher.

3.

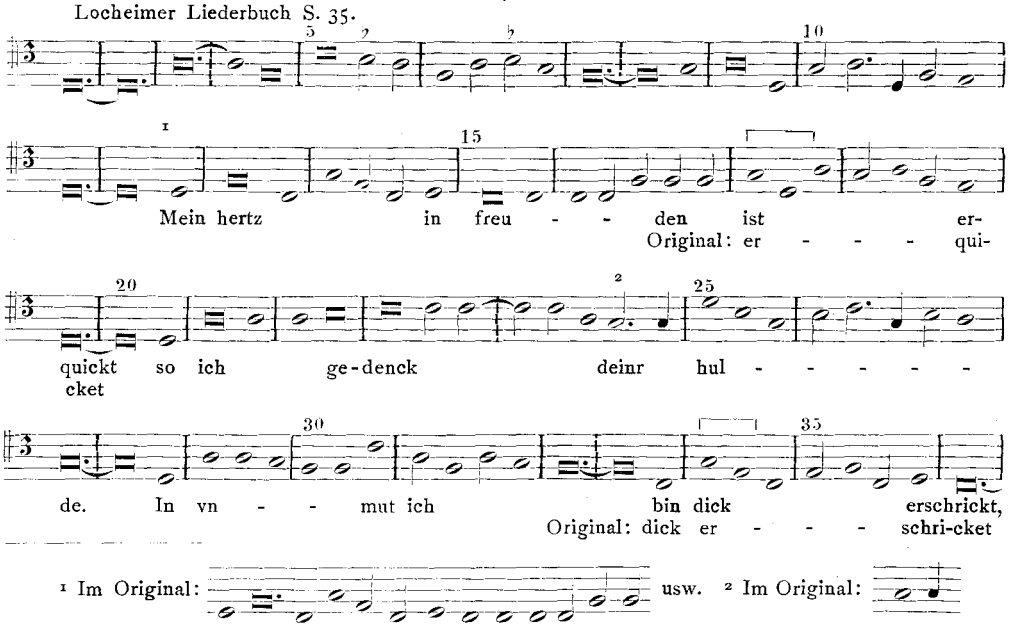
Locheimer Liederbuch S. 5



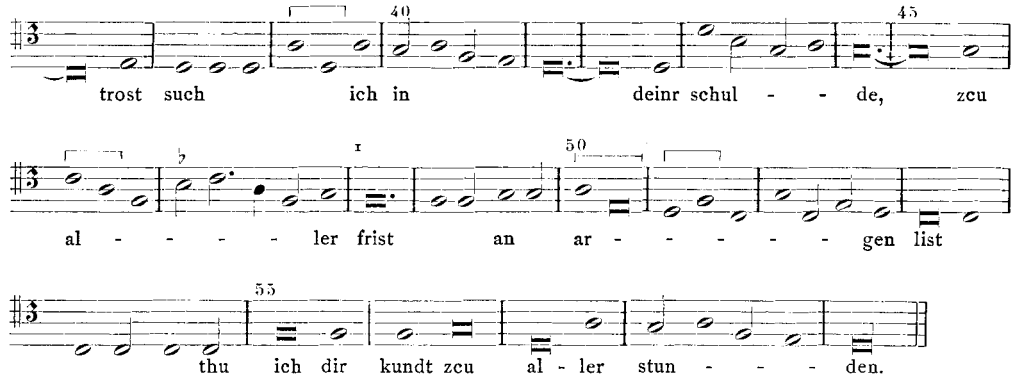


4.

Locheimer Liederbuch S. 35.

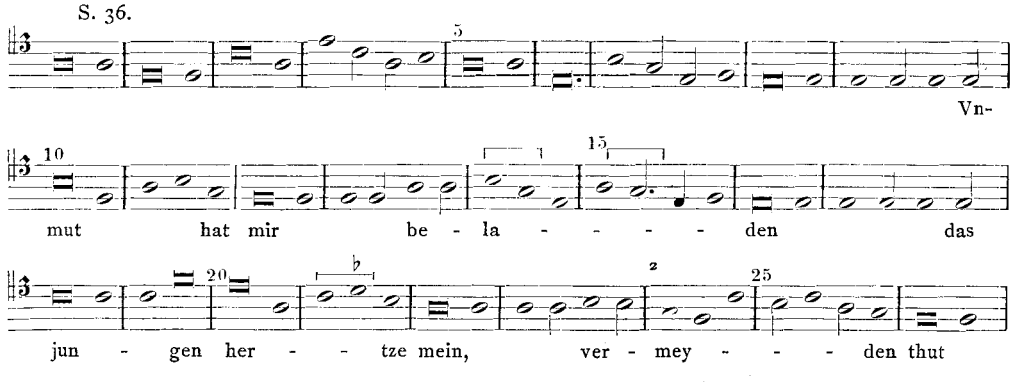


[1] Im Original: usw. [2] Im Original:



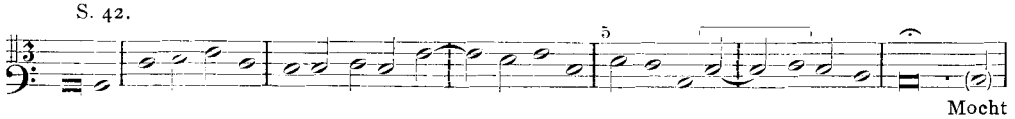
5.

S. 36.



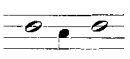
6.

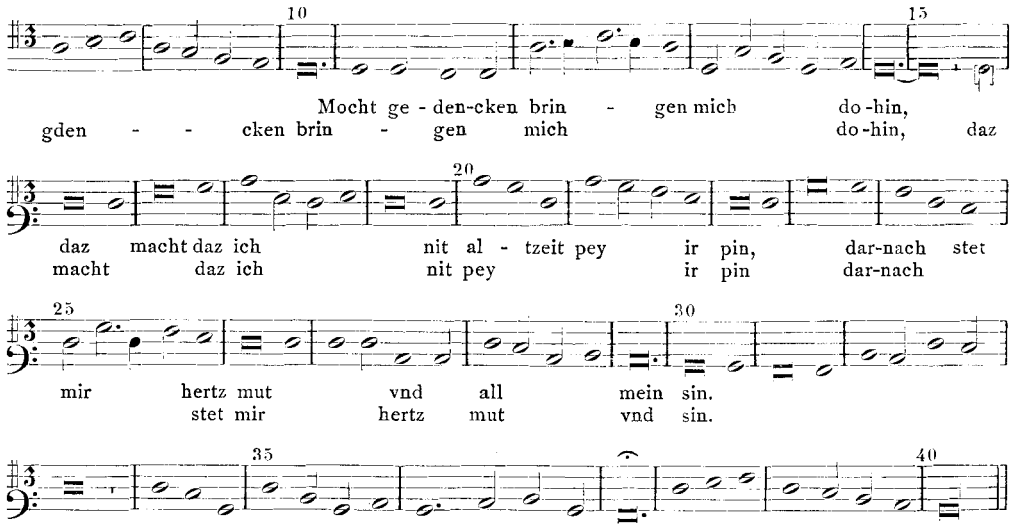
S. 42.



[1] Im Original: usw.

[2] undeutlich notiert, kann auch *d* sein.

[3] Im Original: 



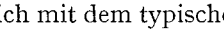
Die Lieder der ersten Gruppe (Nr. 1—6) werden durch eine abnorme Länge charakterisiert, zu der die verhältnismäßig kurzen Texte schlecht passen wollen. Daß sie dennoch in irgendeiner Beziehung zu den Weisen stehen, geht schon daraus hervor, daß den ersten drei Melodien die Zeilenanfänge der ersten Strophe, den drei letzten aber die vollständige erste Strophe des Textes andeutend unterlegt ist. Diese Unterlegung scheidet in allen sechs Liedern textlose von textierten Partien. Regelmäßig sind nur die Eingangstakte nicht textiert, gelegentlich finden sich aber auch textfreie Schlußwendungen und auch textfreie Zwischenspiele innerhalb der textierten Abschnitte. Eine bessere Erklärung für diese Erscheinung, die das ganze deutsche Lied um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert begleitet, als die seit langem aufgestellte Instrumentalhypothese ist noch nicht gefunden. Die übergroße Länge der Lieder reduziert sich also zunächst dadurch, daß gewisse Abschnitte einem Instrument vorbehalten geblieben sind.

Um die nur instrumental auszuführenden Transkriptionen ursprünglich wortgezeugter Melodien kann es sich jedoch kaum handeln, da in diesem Falle zwar die Unterlegung der ersten Strophe als Markierung des vokalen Kerns gedeutet werden könnte, die Zugabe weiteren Textes aber sinnlos wäre. Auch sind bisher derartige nur noch instrumentaliter ausführbare Umformungen anfänglich vokaler Melodien nur im Verbande mehrerer Stimmen bekannt geworden[1], denen im 15. Jahrhundert und bis in die Mitte des vierten Dezenniums des 16. Jahrhunderts keinerlei Text beigefügt ist, abgesehen von dem als Überschrift zu verstehenden Textanfang.

Die Konkordanzen der ersten drei Lieder dieser Gruppe im Schedelschen Liederbuch (vgl. Eitner, Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1880, 2. Bd., Nr. 40, 43a u. 21) beweisen überzeugend, daß es sich um Dehnung verhältnismäßig knapper Gebilde durch Diminution handelt.

Zunächst sei das Verhältnis der Lieder Nr. 1 und 2 des Anhangs im L. L. zu der Fassung des Schedelschen Ms. untersucht. Sieht man von der Änderung der

[1] Z. B. einige der deutschen Liedsätze der Trienter Codices.

Anfangstakte und den unbedeutenden Unterschieden der Diastematik ab, so laufen die meisten Abweichungen in der jüngeren Quelle auf die Zerlegung längerer liegenbleibender Noten hinaus, die gewöhnlich mit dem typischen Rhythmus  für den Longawert erfolgt. Vgl. z. B. Nr. 1, Takte 10/11, 14/15, 18/19 usw. In allen diesen Fällen sind an Melodieeinschnitten die Longen, denen eine auftaktige Semibrevis der gleichen oder einer anderen Tonstufe folgt, in der oben angegebenen oder einer ganz ähnlichen Weise diminuiert. Genau so werden auch längere Noten oder Tonwiederholungen innerhalb einer Zeile behandelt. Die Lesart des L. L. ist in beiden Fällen die einfachere, daher darf man sie für die ältere halten.

Die im L. L. weiter unten eingetragenen Melodien 4—6 dieser Gruppe, für die bisher leider keine anderen Fassungen bekannt geworden sind, sind dagegen nach dem im Schedelschen Ldb. angewandten Prinzip, also stärker als die beiden ersten koloriert. Man muß sie deshalb und auch wegen ihrer Anordnung am Ende des Ms. zum jüngsten Bestand der Hs. rechnen.

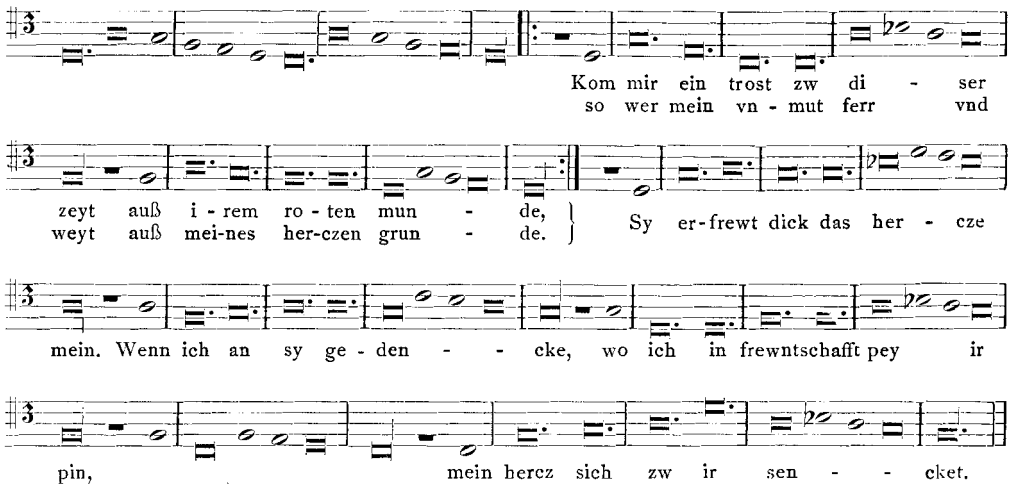
Unterstützt wird die Auffassung dieser Melodien als kolorierter Gebilde durch die Konkordanz von Nr. 3 „Ellend dw hast vmbfangen mich" im Schedelschen Ldb. (Eitner a. a. O. Nr. 21). Wenngleich die Melodie dort zum Teil sehr abweichend von der Fassung des L. L. verläuft, so lassen doch einige stärker übereinstimmende Abschnitte erkennen, daß einer Semibrevis der jüngeren Fassung eine perfekte Brevis der älteren entspricht, was allein bedeuten kann, daß der Longatakt des L. L. auf der Ausweitung des Melodiekerns durch diminuierende Floskeln beruht. Da die jüngere Lesart wesentlich nur in den Umrissen mit der des L. L. übereinstimmt, läßt sich eine Urfassung vermuten, von der beide Bildungen selbständig entstandene Derivate sind, wobei für die des L. L. die stärkere Anlehnung an das Original zu vermuten ist. Im übrigen schließt sich die Melodie Nr. 3 in der Fassung des L. L. stilistisch eng an die ersten beiden an.

Alle sechs hier zusammengefaßten Lieder bauen sich fast ausnahmslos aus sehr regelmäßigen achttaktigen Perioden auf, die den durch die Textunterlegung des L. L. angedeuteten Abschnitten meist genau entsprechen. Auf eine derartige achttaktige Periode paßt stets eine vierhebige Zeile des Gedichts, und der Wert eines Longataktes (also je zwei Takte der Übertragung) repräsentiert mit Ausnahme von Nr. 2 jedesmal einen Versfuß.

Es ist daher als gesichert zu betrachten, daß jeder Brevistakt der kolorierten Fassung eine Note der Urform diminuiert. Etwas Ähnliches konnte schon Arnold Schering (a. a. O. S. 31f.) für kolorierte Orgelintavolierungen nachweisen. Ein wesentlicher Unterschied der hier beschriebenen Diminutionspraxis gegenüber der von Schering besprochenen liegt jedoch darin, daß die Orgelbearbeitungen die zugrunde liegende Melodie nur als Konstruktionsgerüst verwenden, so daß der ursprüngliche melodische Duktus unter der Überfülle der Kolorierung restlos verschwindet. Dagegen bleibt in den hier untersuchten Melodien der syllabisch deklamierte einfache Kern erkennbar. Die Melismen verlängern die Dauer des Versfußes nicht, sondern sind nur Umspielungen einer dem Zeitmaß entsprechenden längeren Note durch übliche Idiotismen. Dieser Unterschied der Diminutionspraxis zwischen den Orgelbearbeitungen und den genannten Melodien des L. L. ist der-

selbe, den H. Besseler[1] zwischen der englischen und der burgundischen Kolorierungsmanier aufgezeigt hat.

Die Melodie Nr. 1 könnte in einem früheren Zustand einmal folgendermaßen gelautet haben:



Diese Rekonstruktion ist jedoch nur eine unter vielen anderen gleichfalls möglichen; kommt sie auch einem zu vermutenden Urbild wahrscheinlich sehr nahe, so haftet ihr im einzelnen doch keinerlei Verbindlichkeit an.

Prinzipiell muß man sich überhaupt folgendes klar machen: die hier besprochenen Lieder haben offenbar in der im L. L. überlieferten „diminuierten" Fassung gelebt. Es wäre also sinnlos, sie zu dekolorieren und dann zu glauben, man habe die „wahre" Melodie gewonnen. Entsprechend verfolgen die hier mitgeteilten Übertragungen nur den Zweck, den Sinn und Aufbau dieser zunächst recht unverständlichen Melodienotierungen zu klären.

Von der hier vorgeschlagenen Textverteilung, die im großen und ganzen sicherlich richtig ist, mag im einzelnen oft genug abgewichen worden sein. Vor allem der Umstand, daß die Texte des L. L. fast stets den formalen Aufbau durch die Einführung überschüssiger Silben oder sogar ganzer Worte sprengen, legt die Annahme nahe, daß ein so einfaches Prinzip, wie es in dem vorliegenden Übertragungsversuch angewendet werden mußte, der speziellen Praxis, auf die die hier mitgeteilten Melodien schließen lassen, fremd war. Was uns an Melodien überliefert ist, ist offenbar in vielen Fällen nur eine Art Gerüst, das dem Sänger zwar den formalen, diastematischen und rhythmischen Verlauf vorschreibt, ihm aber die Unterbringung des häufig erweiterten oder gekürzten Textes nach Belieben anheimstellt.

Die Übertragungen der eben besprochenen sechs Melodien beruhen auf folgender Methode: Aus dem meist mehrstrophigen Text wurde durch Vergleichung der einzelnen Strophen das ideale Gerüst herausgeschält und die erste Textstrophe dementsprechend reduziert. Die dadurch erhaltene Textfassung wurde der Melodie im Anschluß an die andeutende Textierung des L. L. unterlegt, und zwar so, daß jeder

[1] H. Besseler, Von Dufay bis Josquin, ZfM XI, 1.

Takt einer Silbe des Textes entspricht. Es bleibe dabei unentschieden, ob vor allem die leichten Silben vielleicht auf eine andere Note als die letzte des entsprechenden Takts zu fallen haben.

Parallel mit dieser Textbearbeitung ist natürlich auch der Melodieaufbau als richtungweisend untersucht worden, und mehrfach mußte sogar, wenn eine sichere Textrekonstruktion nicht möglich war, die Melodiestruktur allein als entscheidend für die Textierung herangezogen werden.

Raummangel verbietet leider, jedem einzelnen Lied einen ausführlichen Kommentar beizugeben. Ich muß mich auf ein für die Methode besonders charakteristisches Beispiel beschränken, auf die Analyse des Liedes „Mein hercz in hohen frewden ist" (Nr. 2).

Der Text dieses Liedes ist völlig korrumpiert:

1. Mein hercz In hohen frewden ist
pey dir mein allerliebste fraw(e).
Wann dw mir doch dy allerliebste pist
so gar on argen list
dy ich Im herczen han
das sollt dw fraw an czweyffel
teglichen schawen an.

2. Willt dw es nw bedencken recht
das ich allczeyt In hoffnung pin
dw vindest an mir dein steten trewen knecht
zw dir so stet hercz mut vnd all mein synne.
Ich wart zart lieb der gnaden dein.

Weiterer Text ist nicht bekannt, so daß eine sorgfältige Ermittlung des zugrunde liegenden Zeilenschemas mit Hilfe der Strophenvergleichung unmöglich geworden ist.

Die Melodie ist folgendermaßen gegliedert:

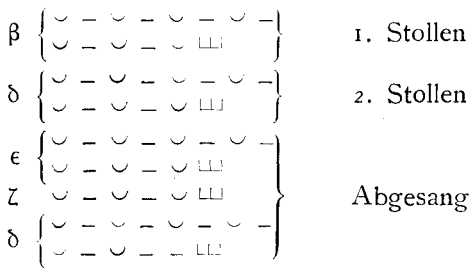
α Takt 2— 9 untextierte Einleitung,
β „ 10—17 1. Stollen,
γ „ 18—21 Zwischenspiel,
δ „ 22—29 2. Stollen,
ε „ 30—37 1. Abgesangszeile,
ξ „ 38—41 2. Abgesangszeile (Kurzzeile),
γ „ 42—45 3. Abgesangszeile (Kurzzeile, Repr. des Stollenzwischenspiels),
δ „ 46—52 4. Abgesangszeile (Repr. der 2. Stollenzeile).

Diese Gliederung markiert sich rein äußerlich durch den Schluß einer jeden Zeile mit einer Longa. Sie entspricht aber auch dem üblichen musikalischen Aufbau eines Reprisenbars mit verschiedenen Stollenmelodien, die nur in ihren Schlußtakten übereinstimmen. Das durch die andeutende Textierung der Hs. als textlos erwiesene Glied γ hat modulatorische Bedeutung. Gewöhnlich pflegt nämlich der Auftakt einer Zeile auf gleicher Stufe mit der Schlußnote der vorhergehenden Zeile zu stehen; hier, wo der erste Stollen mit *d* abschließt, der zweite aber mit *c* beginnt, sind einige vermittelnde Takte nötig. Daß sie wirklich textlos sein müssen, wird auch dadurch bewiesen, daß sie die Symmetrie des Stollentextes in einer Weise stören würden, die im deutschen Lied der Zeit beispiellos wäre. Hingegen

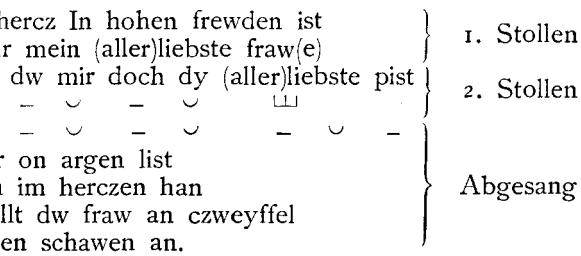
sind durch Lieder des Mönchs von Salzburg z. B. textlose Zwischenspiele zwischen den Stollenzeilen belegt.

Der Beginn dez Abgesangs in Takt 30 markiert sich unverkennbar durch den typischen Lagenwechsel. Die Takte 42—45 (Wiederholung von Takt 18—21) könnten auch im Abgesang vermittelnde Bedeutung haben und textlos sein.

Legt man, abweichend von den übrigen fünf Liedern der ersten Gruppe, der Dauer des Versfußes den Wert der perfekten Brevis zugrunde, so müßte der Text nach dem folgenden Schema aufgebaut gewesen sein:



Der in der Hs. stehende sicherlich höchst entstellte Text würde sich unter der Annahme, daß zwei Zeilen verloren gegangen sind, diesem Schema auf folgende Art anpassen lassen:



Die ursprüngliche Reimordnung ist nicht rekonstruierbar.

Im Notenbeispiel ist der Text zuerst in der im Ms. angedeuteten Weise, darunter nach dem eben aufgestellten Schema unterlegt worden, für dessen Richtigkeit vor allem die Gliederung der Melodie spricht.

Bemerkenswert ist, daß diese Melodie als einzige des L. L. in ihrer ganzen Länge bis ins 16. Jahrhundert hinein gelebt hat[1]. Im Schedelschen Liederbuch und in dem Berliner Mus. ms. 40021 ist sie textlos erhalten[2]; unter den Senflschen Sätzen des Ottschen Liederdruckes von 1534 taucht sie als c. f. der ganz instrumentalen Sätze Nr. 65/66 im Bassus auf.

Die Sammlung Otts gibt gewöhnlich die Texte der Tenorstimme en bloc bei. Einigen wenigen Sätzen, so den eben genannten, ist aber in der melodieführenden Stimme der Text, wenn auch wenig sorgfältig, unterlegt. Im allgemeinen erfolgt das nur bei einer integral vorgetragenen volksliedhaften Melodie (vgl. z. B. die Nrn. 67 und 68 „Wenn ich des Morgens früh aufsteh").

[1] Vgl. Arnold-Bellermann a. a. O. S. 160f.
[2] Vgl. Eitner a. a. O. Nr. 42b.

Die Form, in der die Senflschen Sätze unsere Melodie durchführen, macht aber keineswegs den Eindruck integraler Erhaltung. Sie ist durchsetzt mit Instrumentalismen, die direkt von der Lesart des Mus. ms. 40021 herstammen. Die Takte 22—25 übernehmen die rollenden Sequenzen der Takte 46—49, mit denen die frühere Fassung die ursprüngliche Form der Melodie koloriert. Überdies muß man, um den mitgegebenen Text zwanglos unterlegen zu können, mehrfach Auftakte konjizieren.

Aus der alten Melodie sind hier, wie auch bereits früher in der Berliner Hs. 40021 zwei Sätze geworden. Ott Nr. 65 führt die Stollenmelodie durch, die nur die textlose Einleitung abgestreift hat, Nr. 66 dagegen die Abgangsmelodie; dadurch wird die oben versuchte Gliederung der Melodie in hohem Grade gestützt.

Der Text bei Ott scheint aber ebenfalls nicht recht zu der Melodie zu passen. Sein Aufbau ist folgender:

β	Mein hertz in hohen freuden stet	a 8	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
	wenn mir mein lieb entgegen geht	a 8	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
γ	sie thut hofflich her prangen	b 7	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ –
δ	darmit hats mich gefangen	b 7	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ –
ε	So ich sie dann freuntlich grüs	c 7	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	sie danckt mir mit worten süs,	c 7	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
ζ	thut mich lieblich anblicken.	d 7	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ –
γ	Ach glück thu es bald schicken	d 7	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ –
δ	das ich ir dien in ewig zeit	e 8	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
	daz wer alzeit mein höchste freud.	e 8	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Er weicht von dem oben nach der Melodiegliederung vermuteten erheblich ab. Vor allem ignoriert er die zweifellos der Melodie zugrunde liegende Barform vollkommen. Dann paßt er sich dem Beginn des zweiten Teils, der den Auftakt fallen läßt, dadurch an, daß er in trochäisches Versmaß umspringt, also aus einer durch die Eigenheit des polyphonen Satzstils begründeten Not eine Tugend macht.

Der Melodiezeile δ sind im Stollen (Takt 22—29) eine, im Abgesang (Takt 46—52) zwei vierhebige Zeilen unterlegt. Das im L. L. textlose kurze Glied γ (Takt 17—21) muß hier die ganze dritte (später nochmal die achte) Textzeile tragen, preßt also einen katalektischen Vierheber auf die Hälfte des Raumes zusammen, der der entsprechenden folgenden Textzeile in der Melodiezeile δ zur Verfügung steht.

Nicht zuletzt angesichts des geringen Werts der Verse, die im Grunde pures Reimgeklingel sind, taucht die Vermutung auf, daß Ott der an sich textlos überlieferten Melodie einen neugedichteten Text unterlegt hat. Für die Forsterschen Sammlungen ist dieses Verfahren ja verbürgt. Die volkstümliche Haltung des Gedichts ist geschickte Tünche; die in der Kunstlyrik übliche Personifizierung von Abstrakta, hier des „Glücks", entlarvt ihn als Imitation.

Die ausführliche Analyse dieses einen Beispiels möge genügen, um die Arbeitsmethode bei der Rekonstruktion dieser ersten sechs Melodien zu charakterisieren. Überdies ist die Auflösung der übrigen fünf Lieder der ersten Gruppe wesentlich einfacher.

Welchen Sinn diese diminuierten Melodien haben mögen, ist mit Sicherheit

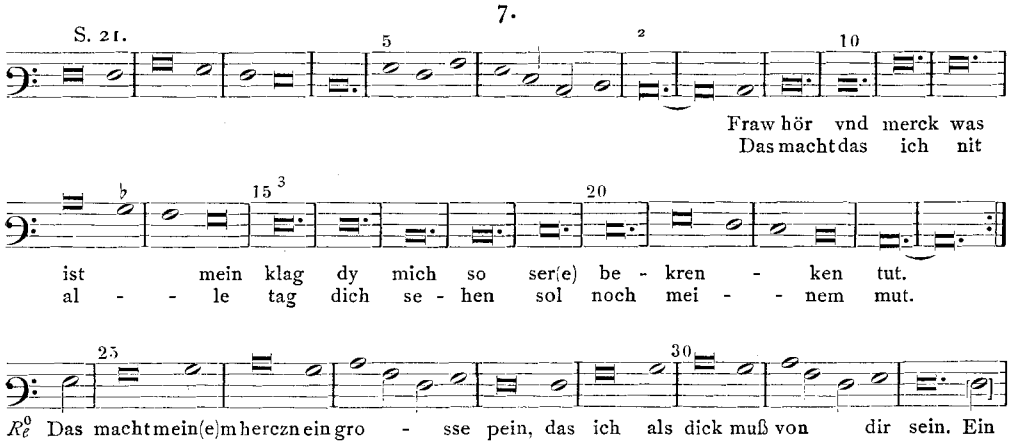
vorläufig nicht zu entscheiden. Sie könnten Tenores mehrstimmiger Sätze sein. Diese Annahme wird durch die ausdrückliche Bezeichnung der ersten drei Lieder als Tenores gestützt. Es erhebt sich aber die Frage, was solche Teile mehrstimmiger Sätze, die nur durch den polyphonen Zusammenhang in ihrer Eigenart voll verständlich würden, in einer Hs. zu suchen hätten, die sicherlich kein Stimmbuch war. K. Amelns Vermutung, es handle sich hier um Hauptstimmen von Orgelsätzen[1], ist eine wenig wahrscheinliche Hypothese. Die Tenores der Orgelsätze des Paumannschen *Fundamentum organisandi* und des Buxheimer Orgelbuchs weichen in einer für diese Annahme allzu starken Weise von der hier aufgezeigten Kolorierungsmethode ab. Vor allem wäre es in diesem Zusammenhang nicht verständlich, warum die Lieder nicht durchweg in ihrer einfachsten Form (wie z. B. „Ich spring an disem ringe") notiert sind, statt in einer Niederschrift, die offensichtlich stark diminuiert und koloriert ist, aber in einer Weise, die sich von der der Orgelsätze wesentlich unterscheidet.

Für die Ausführung dieser sechs Melodien ist auch im polyphonen Verband die Mitwirkung von Instrumenten wahrscheinlich. Die Vermutung, daß dabei aber die Singstimme nicht ausgeschaltet wurde, ist schon oben begründet worden.

Es ist aber auch denkbar, daß diese Melodien einstimmig ausgeführt wurden. Der Sänger würde in jedem Fall von einem Instrument begleitet worden sein, für das die Diminutionen bestimmt waren. In Frage kämen dafür die Vieille oder Bläser, wie etwa Zinken. Letzteres scheint wegen der Zerlegung langer Haltetöne in kurze Werte noch wahrscheinlicher, da sich das mehrfache Absetzen eines Tones wohl auf einem Blasinstrument, dagegen kaum auf einem Streichinstrument wirksam markieren läßt.

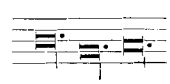
II. Gruppe

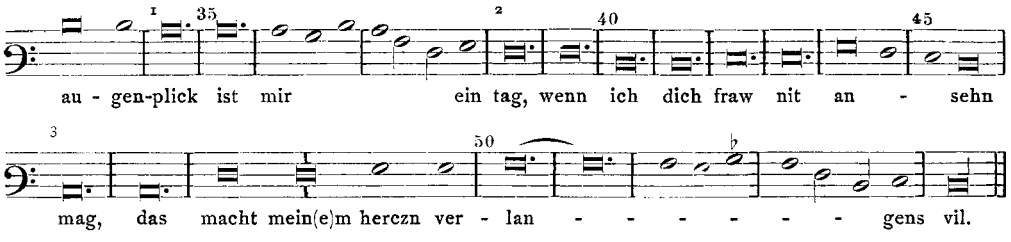
7.



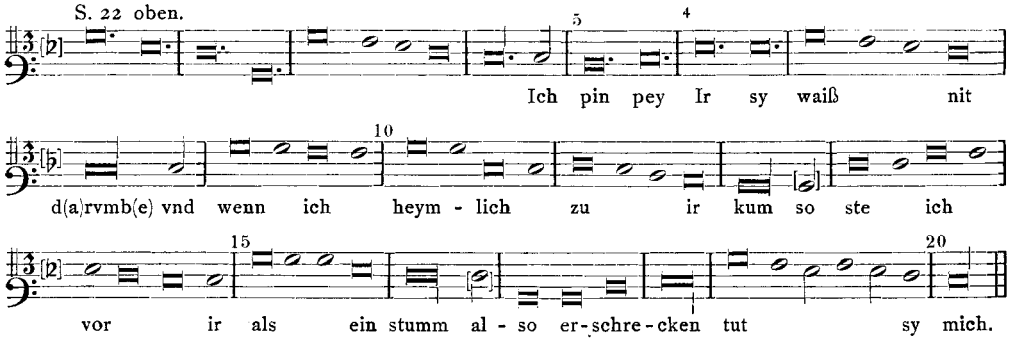
[1] Vgl. das Nachwort zu der Faks.-Ausg. des L. L., S. 14.

[2] Im Original:

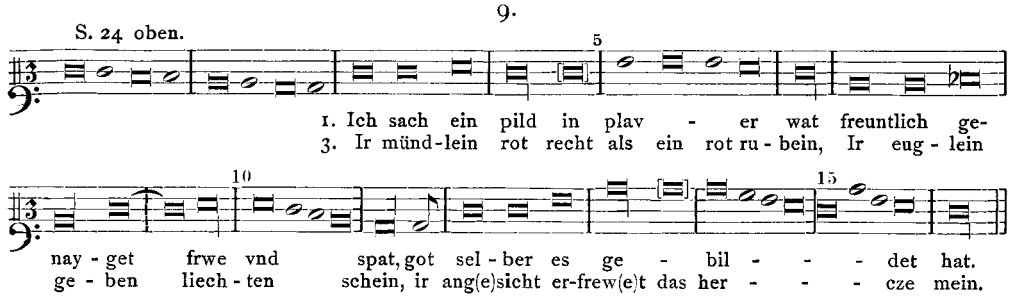
[3] Im Orginal: 



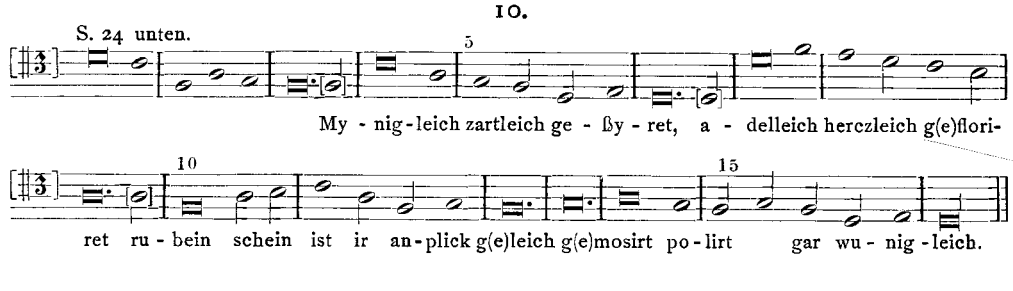
8.



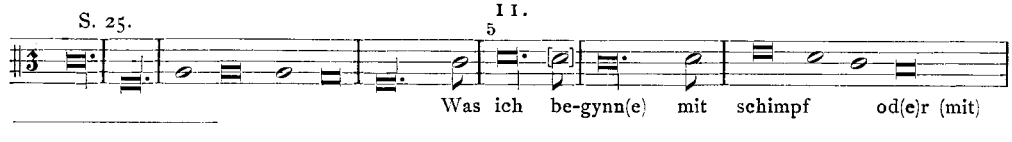
9.



10.



11.

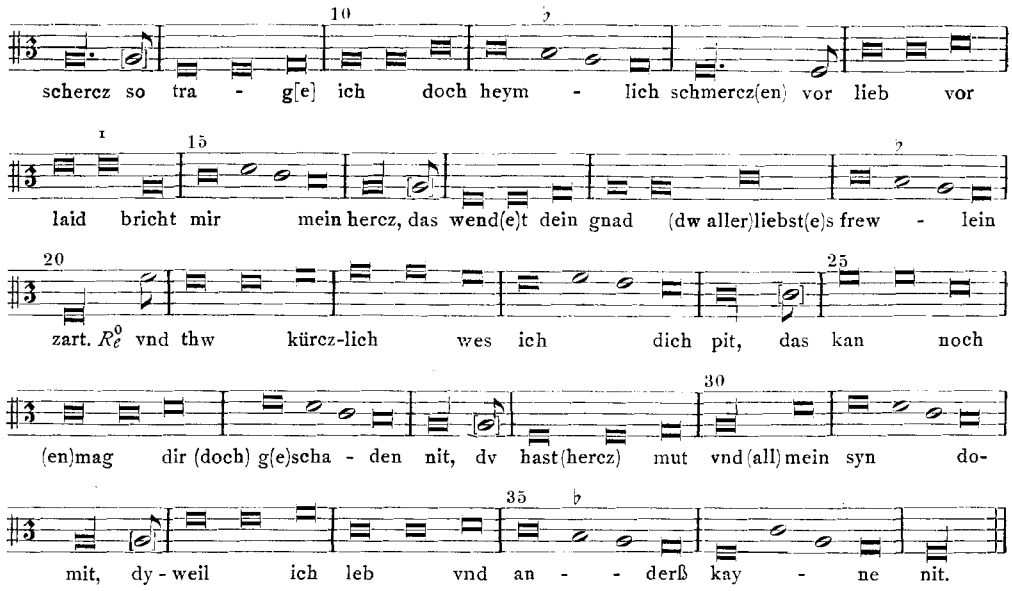


[1] Im Original:

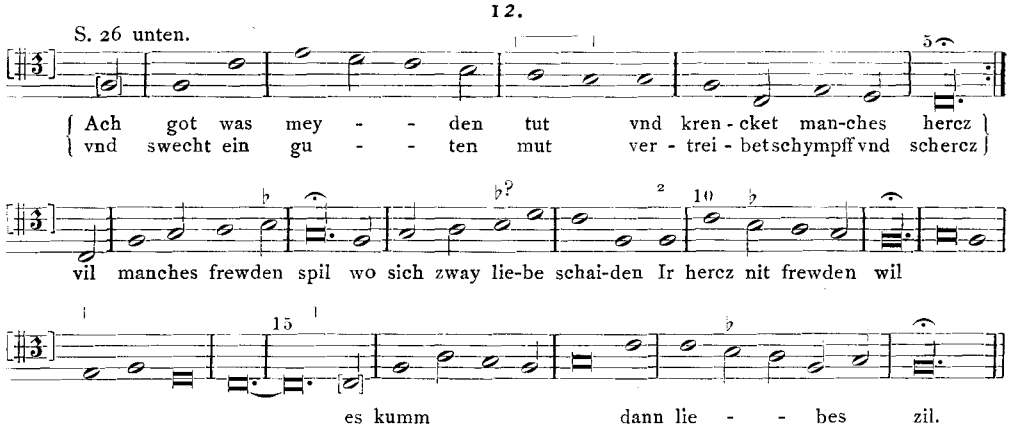
[2] Im Original:

[3] Im Original:

[4] Im Original statt der beiden Breven nur eine Longa (oder Maxima?) ohne Punkt.



12.



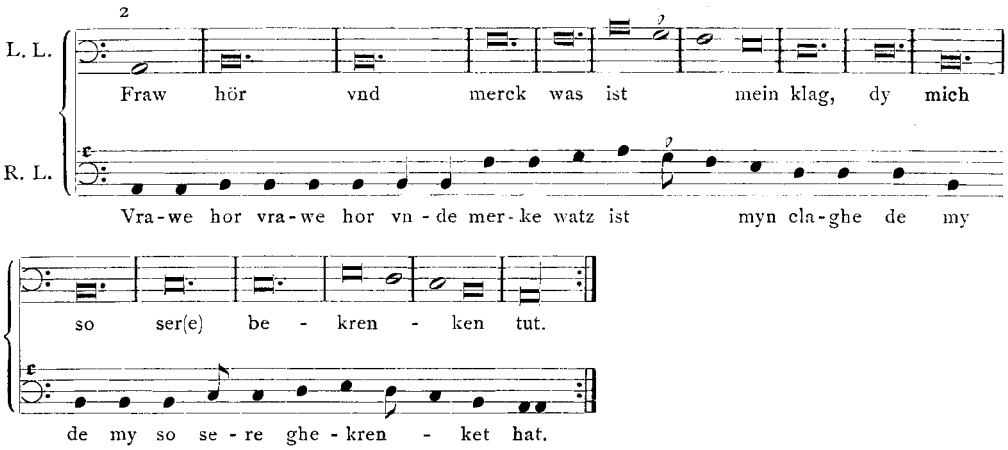
Die Melodien der zweiten Gruppe (Nr. 7—12) haben mit denen der ersten mannigfache Berührungspunkte. Erstens liegt allen, ausgenommen Nr. 12, das Maß der Longa für den Versfuß zugrunde; zweitens herrscht in allen der Tripeltakt. Ferner weisen sie, wieder mit Ausnahme von Nr. 12, nichttextierte, also höchstwahrscheinlich instrumentale Einleitungen auf. Endlich muß bei einigen gleichfalls Diminution längerer Noten vermutet werden, deren Reduktion auf eine einfachere Form erst eine befriedigende Textierung ermöglicht.

Einige Melodien sind in einer Art Stenogramm notiert und zwar so, daß unmittelbar aufeinanderfolgende Noten gleicher Tonhöhe zu einem entsprechend größeren Notenwert zusammengezogen sind.

[1] Zwischen den Breven *e* und *a* steht eine überschüssige Semibrevis *e*.

[2] Im Original Minima.

Eine Kontrolle dieser letzten Behauptung gestattet das Lied Nr. 7 „Fraw hör vnd merck", das als Fragment im Rostocker Liederbuch[1] wiederkehrt. In meiner Übertragung des Liedes in der Fassung des L. L. entspricht der Versfuß dem Longatakt. Um das durchführen zu können, mußten mehrfach Longen geteilt werden, vgl. z. B. die Takte 7—12, 15—20 usw. Die Berechtigung zu dieser Maßnahme wird erwiesen durch den Vergleich mit dem leidlich korrekt überlieferten Aufgesang der Lesart des Rostocker Ldbs.:



Abgesehen von den ersten Takten entsprechen einer perfekten Longa des L. L. je drei als Breven zu lesende Punkte der andeutend mensurierenden Notierung des Rostocker Ldbs.

Der Text in der Lesart dieser Hs. hat eine bemerkenswerte Vorliebe für die Durchsetzung des Gedichts mit Füllsilben. Mit einiger Regelmäßigkeit kommt er dadurch zu daktylischen, also dreisilbigen Versfüßen, deren Notenwerte, wie schon erörtert, auf die Longen des L. L. passen. Der Text des L. L. bevorzugt aber, auch wieder nur annäherungsweise, jambische Füße. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß die in der Übertragung vorgenommene Auflösung der Longen zu Recht erfolgt ist.

Allerdings mußte dazu der Text auf ein „Normalmaß" reduziert werden. Diese Methode, die schon oben erörtert wurde, ist auch für die Übertragung der Lieder der zweiten und dritten Gruppe eines der wesentlichsten Hilfsmittel gewesen. Es liegt in der Natur des deutschen Verses begründet, daß die Melodien viel empfindlicher gegen metrische Unregelmäßigkeiten sind als die Texte. In praxi mögen freilich oft genug überschüssige Textsilben durch Unterteilung untergebracht worden sein. Gelegentlich läßt sich das sogar beweisen: vgl. z. B. L. L., S. 12 „Mein hercz das ist bekümert sere". Vielleicht ist auch in der Melodie Nr. 9 die Diminuierung des 5. Taktes erfolgt, um die Unterlegung des über die Silbenzahl der ersten Strophe hinausgehenden weiteren Textes zu ermöglichen. Zur Erläuterung ist hier die dritte Strophe mit unterlegt worden, zu deren restloser Unterbringung aber die Aufteilung des 5. Taktes durchaus nicht genügt.

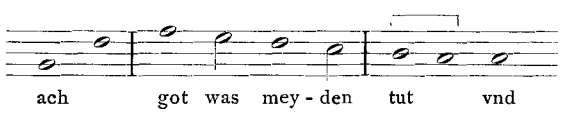
[1] Vgl. die Neuausgabe durch Ranke und Müller-Blattau, Halle 1927.
[2] Das Vorspiel in beiden Lesarten ist hier ausgelassen.

Mehrfach sind hier, wie auch in den Übertragungen der letzten Gruppe, die Instrumentaleinleitungen durch die andeutende Textierung des L. L. nicht klar zum Ausdruck gebracht. Zu ihrer Eruierung verhalf in solchen Fällen vorzüglich die Erkenntnis, daß instrumentale Einleitungsphrasen prinzipiell auftaktlos beginnen und der Einsatz des stets jambischen Textes meist durch eine auf gleicher Stufe mit dem Schluß der Einleitung stehende auftaktige Minima oder Semiminima (in der altertümlichen Form) gekennzeichnet wird. Diese Manier ist bereits in den Notierungen der Mondsee-Wiener Lhs. ausgebildet und kommt dort neben einer anderen, im L. L. nicht gebräuchlichen, vor, die den Auftakt dehnt und durch eine Verdoppelung der Semibrevis (𝅜𝅜) andeutet.

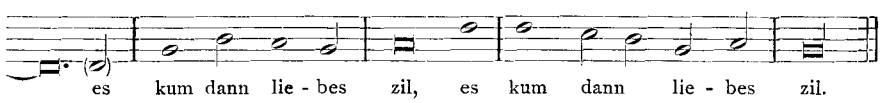
Fast alle Einleitungen dieser wie auch der folgenden Gruppe haben quadratischen Bau, d. h. sie bestehen aus 4 oder 8 Takten. Das ist keineswegs überraschend: gehören sie doch zu wortgezeugten Melodien, deren selbstverständliches Bauprinzip die Vierhebigkeit ist. Es ist also nur naheliegend, wenn die textlosen Einleitungen dem gleichen Aufbau unterworfen sind. Ähnliches zeigten auch schon die Ritornelle der Lieder der ersten Gruppe, vor allem in den späteren Lesarten des Schedelschen Liederbuchs; vgl. dafür besonders Nr. 2.

Eine eigene Bemerkung verdient die Notation. Es handelt sich um ein gewissermaßen vereinfachtes Mensurverfahren, das prinzipiell die imperfekte Messung von Brevis und Longa auch im Tempus perfectum durchführt und Wertvergrößerungen stets durch einen Punkt kenntlich macht. Gelegentlich geben dann ohne Punkt auftretende Breven oder Longen zu der Frage Anlaß, ob der Punkt etwa vergessen ist oder ob wirklich zweizeitige Lesung erfolgen soll.

Im einzelnen stellen die hier vorgeschlagenen Übertragungen nur Versuchslösungen dar, neben denen sehr oft andere Möglichkeiten mit gleichem Wahrscheinlichkeitsgrad für Richtigkeit in Betracht kommen können. Es ist leider nicht möglich, darauf im einzelnen einzugehen. Besonders hingewiesen sei nur auf Nr. 12, für dessen Beginn u. a. die Lesung



sehr wohl denkbar ist, während die Schlußtakte u. a. auch folgendermaßen gedeutet werden können:

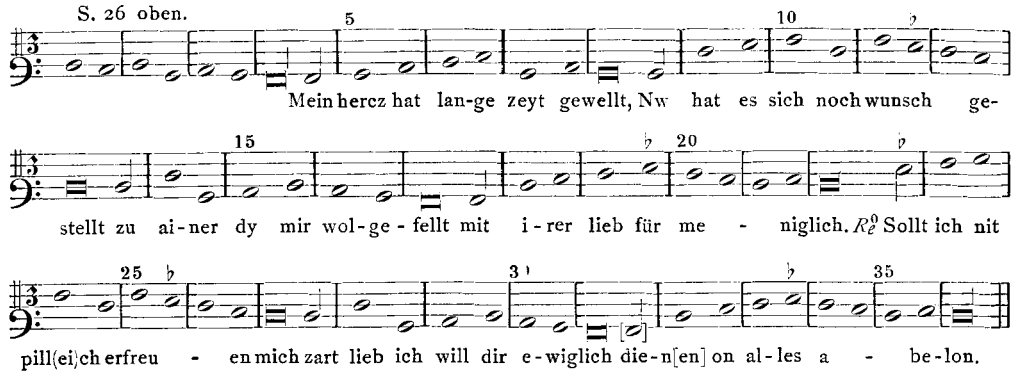


Der Verfasser sieht sich außerstande, hier entscheidend zu wählen.

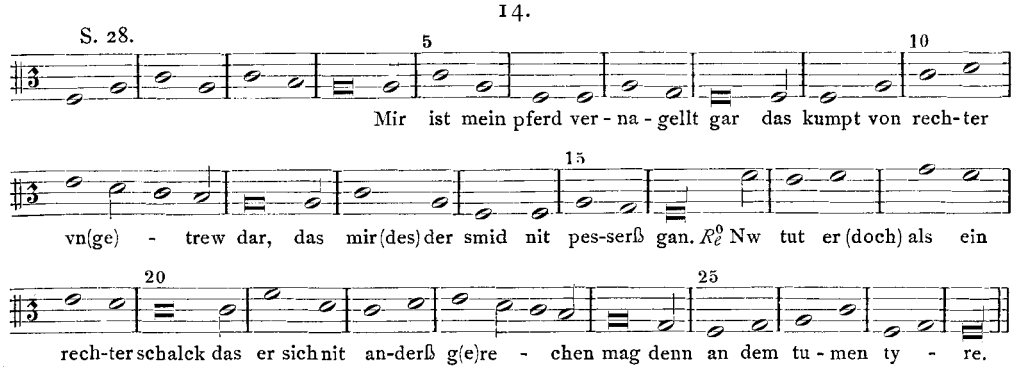
III. Gruppe

Die endlich zu besprechende dritte Gruppe von Melodien (Nr. 13—18) wird durch den allen Liedern gemeinsamen Dupeltakt charakterisiert. Sie stellt, wie Verf. in seiner obengenannten Dissertation wahrscheinlich machen konnte, den altertümlichsten Bestand des L. L. dar.

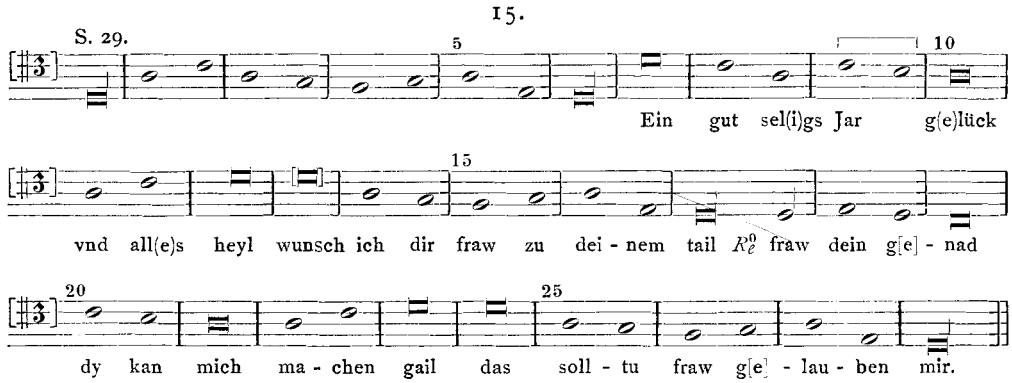
13.


S. 26 oben.
Mein hercz hat lan-ge zeyt gewellt, Nw hat es sich noch wunsch ge-
stellt zu ai-ner dy mir wol-ge-fellt mit i-rer lieb für me - niglich. R^0_{ℓ} Sollt ich nit
pill(ei)ch erfreu - en mich zart lieb ich will dir e-wiglich die-n[en] on al-les a - be-lon.

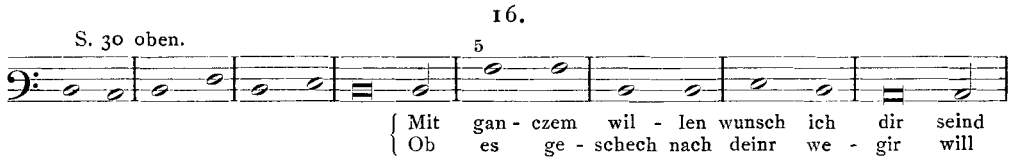
14.

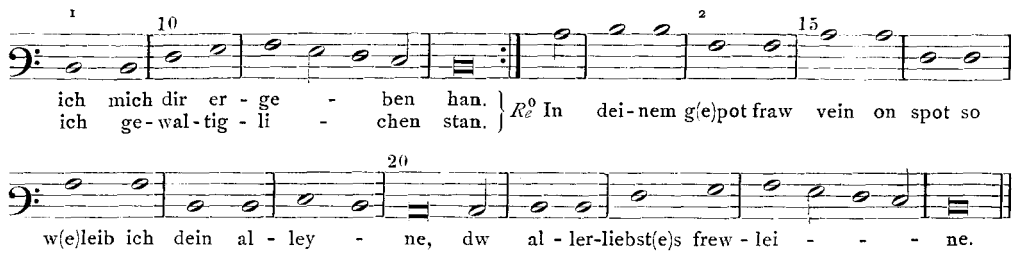

S. 28.
Mir ist mein pferd ver-na-gellt gar das kumpt von rech-ter
vn(ge) - trew dar, das mir(des) der smid nit pes-serß gan. R^0_{ℓ} Nw tut er(doch) als ein
rech-ter schalck das er sich nit an-derß g(e)re - chen mag denn an dem tu-men ty - re.

15.

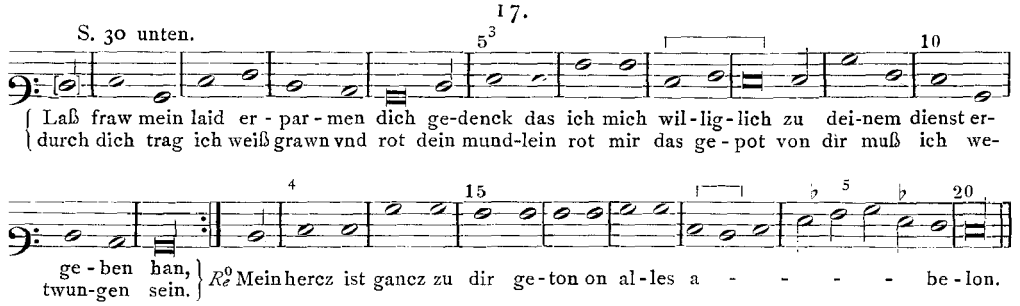

S. 29.
Ein gut sel(i)gs Jar g(e)lück
vnd all(e)s heyl wunsch ich dir fraw zu dei-nem tail R^0_{ℓ} fraw dein g[e]-nad
dy kan mich ma-chen gail das soll-tu fraw g[e]-lau-ben mir.

16.

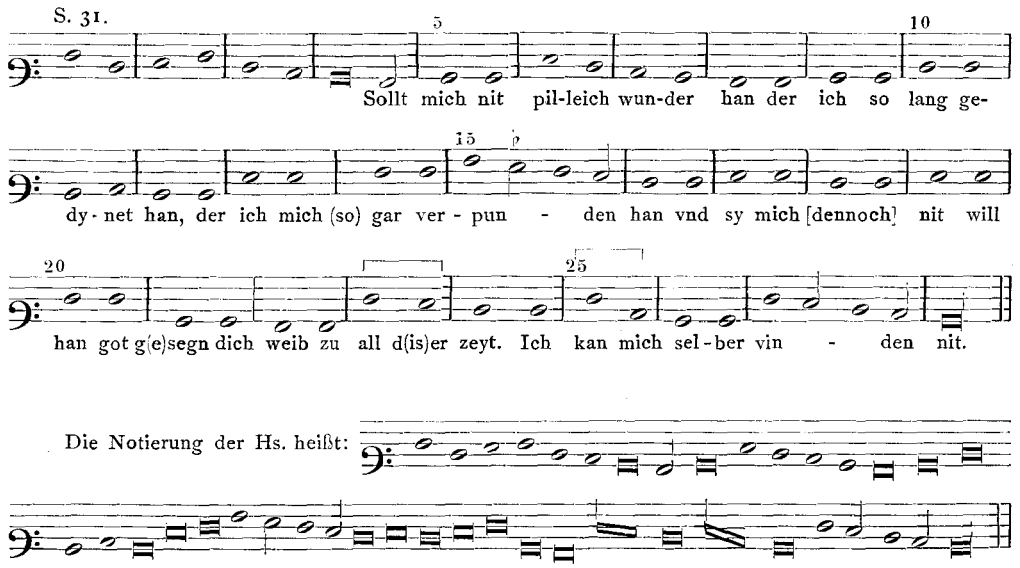

S. 30 oben.
Mit gan-czem wil-len wunsch ich dir seind
Ob es ge-schech nach deinr we-gir will



17.



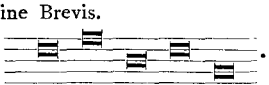
18.



Die Notierung der Hs. heißt:

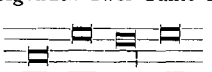
[1] Im Original statt der beiden Semibreven *d* eine Brevis.

[2] Die nächsten fünf Takte heißen in der Hs.:



[3] Die folgenden zwei Takte lauten in der Hs.:

[4] Die folgenden fünf Takte lauten in der Hs.:



[5] In der Hs. ist *c* eine Semibrevis.

Wie schon den zuerst untersuchten sind auch diesen Liedern, mit Ausnahme von Nr. 17 textlose Einleitungen eigen, die regelmäßig vier, in Nr. 15 acht Takte umspannen.

Für einige Melodien dieser Gruppe haben bereits Arnold-Bellermann Auflösungen vorgeschlagen, mit denen sich jedoch Verf. in keinem Fall restlos einverstanden erklären kann.

Abgesehen von dem auch in diesen Melodien häufig auftretenden Stenogrammverfahren, das schon oben erörtert wurde, findet sich eine weitere abkürzende Methode, die darin besteht, daß die Reprise in der Abgesangsmelodie nicht ausgeschrieben wird; statt dessen verweist ein Pfeil oder ein Wiederholungszeichen auf die entsprechenden Teile der Stollenmelodie. Ein gutes Anschauungsbeispiel für diese Methode bildet Nr. 15 „Ein gut seligs Jar gelück und alles heyl", das auch von Arnold-Bellermann a. a. O. S. 134f. in Faksimile abgedruckt ist.

Den hier geschilderten Sachverhalt haben Arnold-Bellermann nicht immer klar erkannt und sind hierdurch mehrfach zu irrtümlichen Lesungen gekommen. Ein besonders schwieriger Fall ist das Lied Nr. 16 „Mit ganczem willen wunsch ich dir", dessen hier vorgeschlagene Übertragung ausführlich begründet werden möge.

Einigermaßen korrekt scheint nur die erste Strophe erhalten zu sein; der weitere Text macht einen völlig verstümmelten Eindruck und kann leider zur Ermittelung des Gesetzes nicht dienen. Das Problem liegt darin, daß die in der Hs. überlieferte ganze dritte Zeile des Abgesangs „vnd wenn dw wild so hilff auß not" zu viel ist, daß statt eines vierzeiligen nur ein dreizeiliger Abgesang zu der Melodie paßt. Zur Begründung diene folgendes: Der volltaktige Beginn macht eine textlose Einleitung mindestens wahrscheinlich, die auftaktige Minima in Takt 4 zeigt den Einsatz des Textes an; und vor allem: der Beginn des Abgesangs mit Takt 13 wird nicht nur durch das übliche Zeichen R^{o}_{c}, sondern auch durch die Unterlegung der ersten zwei Textworte sichergestellt.

Entgegen dieser völlig eindeutigen, schon aus dem Notenbild hervorgehenden Gliederung haben Arnold-Bellermann a. a. O. S. 136, um den gesamten Text unterbringen zu können, der textlosen Einleitung die erste Textzeile unterlegt und die Stollenmelodie bereits nach dem 8. Takt wiederholen lassen, wozu sie wahrscheinlich auch das an dieser Stelle der Hs. stehende Wiederholungszeichen anregte, das sich in Wirklichkeit aber nur auf die Reprise der Stollenmelodie zum Schluß des Abgesangs bezieht.

Neben diesen so gut wie sicheren äußeren Kriterien sprechen vor allem auch innere Gründe für die Annahme der im Notenbeispiel vorgeschlagenen Textlegung.

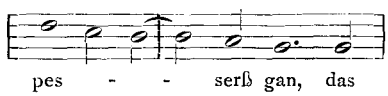
Ein Gesetz der Melodiebildung in der Barform, das durch alle Beispiele gesichert wird, ist es, daß der Abgesang in seinem Beginn eine vom Stollen abweichende Tonlage wählt. Dadurch wird Takt 13 als Anfang des Abgesangs bestätigt. Ferner pflegen alle Reprisenbare Teile des Stollens, nicht aber etwa den Anfang des Abgesangs zu wiederholen. Daher müssen die Takte 9—12 unbedingt noch zum Stollen gehören. Es ist auch nicht angängig, das die Reprise andeutende Wiederholungszeichen als falsch gesetzt zu erklären. Bis zu Takt 21 ist nämlich die Wiederholung ausgeschrieben, nach der schlechterdings nicht noch einmal das

gleiche wiederholt werden kann. Endlich sei vermerkt, daß nur durch die im Beispiel vorgeschlagene Einteilung die Stollenmelodie tonal gerundet wird.

Die Melismen Takt 11 und 23 geben Gelegenheit, auf eine weitere verfehlte Maßnahme in der Übertragung durch Arnold-Bellermann hinzuweisen. Es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß die Taktstriche in den Übertragungen eines großen Teils der in Mensuralnoten aufgezeichneten deutschen Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts nicht nach den Zählzeiten der alten Notierung gesetzt werden dürfen, sondern allein durch die Verteilung der Textakzente bestimmt werden müssen. Handelt man nach diesem Grundsatz, so durchbrechen in den Liedern Nr. 14, 16 und 18 die Melismen den stetig ablaufenden Dupeltakt durch ein Umspringen in dreizeitiges Maß. Ausführliches über die Natur dieser Melismatik vgl. in der oben genannten Dissertation des Verfassers.

Hier mag nur gesagt sein, daß sich die Melismen offenbar ohne störende Wirkung in den Fluß der Melodie einordnen. Niemand wird die vorliegenden naiven und einfachen Weisen für kontrapunktisch zugestutzte Gebilde halten, so daß der übliche Erklärungsversuch für solche „Verzerrungen" hier versagt. Man wird die eingestreuten Tripeltakte auch nicht als Mensurfehler erklären können. Durch einfache Auslassung der caudae hätte der Schreiber die Melismen ohne Taktwechsel unterbringen können.

Es bleibt keine andere Deutung als eben die, daß der Taktwechsel künstlerische Absicht ist, daß die Melodien so, wie sie notiert sind, für den einstimmigen Gesang des 15. Jahrhunderts geeignet und bestimmt waren. Man muß mit aller Bestimmtheit voraussetzen, daß das Prinzip gleicher Taktlängen und ununterbrochen abrollenden Metrums, welches das Volkslied und zu einem sehr großen Teil auch die Kunstmusik der Gegenwart beherrscht, für die Liedweise des späten Mittelalters nur eine beschränkte Gültigkeit hatte.

Zu welch absurden Übertragungen die unbedingte Voraussetzung gleicher Taktlängen führt, zeigt der Neudruck dieser Melodien bei Arnold-Bellermann, wo, um das metrische Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, die auf die Melismen folgenden Schlußtakte gedehnt werden, statt daß die Melismen selbst als dreizeitig in einen Takt zusammengefaßt sind; z. B.: 

aus Nr. 14.

Sollten die hier vorgeschlagenen Übertragungen Zustimmung finden, so bliebe nur noch die Textierung der beiden Sätze „Des klaffers neyden" (S. 14 und 18 des L. L.) und „Mein trawt geselle vnd mein liebster hort" (S. 39) als ungelöstes Problem übrig.

Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Von

Josef Zuth, Wien

Die Nachforschung nach alter Mandolinmusik hat Drucke und Handschriften zutage gefördert, die in ihrer Eigenart und nach ihrem geschichtlichen wie inhaltlichen Anreiz wert sind, allgemeiner bekannt zu werden. Das Tonschaffen für diesen jüngsten Sproß der uralten Lautenfamilie drängt sich besonders dicht im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zusammen und erweist, daß die Mandolinspielkunst, die reisende Virtuosen aus Italien den Nachbarländern vermittelten, in französischem und österreichischem Boden Wurzel schlug und noch über das erste Viertel des 19. Jahrhunderts hinaus in reicher Blüte stand. Paris gab die methodische Richtung in den Erstlingsschulen moderner Notation des Fouchetti[1] (1770), Leone[2] (1783), Denis[3] (1792); der Niederschlag dieser Art Instrumentalmusik zeigt sich in der zeitgenössischen Opernkomposition, in deren Partituren die Mandoline auftaucht: Arne in „Almena" (1764), Grétry in „L'amant jaloux" (1778), Mozart im „Don Giovanni" (1787), Auber im „Fra Diavolo" (1830). Wien zog das Instrument in den Bereich des Hauses, der Kammer; hier gediehen Tonschöpfungen von reizvollem Klangkolorit, wohlerzogener Form und frischem musikalischen Leben, wie sie eben von Künstlern und Dilettanten in einträchtigem Verein in geselligen Zirkeln geboten wurden. Noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts gab es zu Paris feine Nachklänge solch intimer Kammermusik in den gewählten Aufführungen des Kreises um Fétis; hervorzuheben die Strobachschen Kammerkonzerte für Laute, Mandoline, Viola d'amour, Baßviola und Cembalo[4].

Unter den Komponisten für die Mandoline fallen neben Namen, die auch dem Spezialforscher noch nicht geläufig sind, solche von Klang und Glanz auf: Johann Adolf Hasse[5] ist mit einem dreisätzigen Quartett für Mandoline, zwei Geigen und Baß vertreten, Johann Nepomuk Hummel[6] schrieb für den wandernden Mandolin-

[1] Fouchetti, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la mandoline à 4 et à 6 cordes. Paris und Lyon 1770. — Die Schule zeigt, daß diese Zeit mit den Gruppen der mailändischen und der neapolitanischen Form rechnete.

[2] Leone, Méthode raissonnée pour passer du Violon à la Mandoline. Paris 1783. — Die neapolitanische Mandoline hat vier Chöre in Geigenstimmung.

[3] Pierre Denis, Troisième et dernière partie de la méthode pour apprendre à jouer de la Mandoline. Paris, chez l'auteur, 1792. — Also eine Schule geräumigen Aufbaus.

[4] Der berühmte Gitarrekünstler Sor spielte die Chorlaute, Carcassi die Mandoline, Urhan die Viola d'amour, Franchomme die Baßviola und Fétis das Cembalo. — Johann Strobach stand in Diensten Kaiser Leopolds I., schrieb bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts für die angegebene Besetzung. (Auf diesen gerühmten Komponisten, der im „Handbuch der Laute und Gitarre" fehlt, machte Robert Haas aufmerksam.)

[5] Concerto Con Mandolino Obligato Del Sigr. Sassone. Handschrift, Preuß. Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. Landsberg 313/8. (Vgl. Zuth, Johann Adolph Hasses Concerto con Mandolino. „Muse des Saitenspiels" XII/8, Bad Honef a. Rh.)

[6] Concerto for mandoline, with 2 flutes, 2 horns, 2 violins, viola and contrabasso or violoncello, in parts. (Autograph.) British Museum, London, Add. 32216/17.

künstler Bortolazzi[1] ein Konzert für Mandoline mit Kammerorchester, und Beethoven[2] bedachte das Instrument mit einigen Gelegenheitsstücken (Mandoline und Cembalo).

Die bekannte, ständige Hilfsbereitschaft des nun verewigten Bibliotheksleiters Dr. Eusebius Mandyczewski und seiner Nachfolgerin Dr. Hedwig Kraus bot die Möglichkeit, die gesamten Kammermusikbestände der Gesellschaft der Musikfreunde zu sichten und die Gruppen auszuscheiden, die Gitarre und Mandoline einbezogen. Dabei kam eine stattliche Reihe von Handschriften für Mandoline in Verbindung mit anderen Instrumenten wieder ans Licht; einige dieser Kompositionen hat bereits Eitner in sein „Quellenlexikon" aufgenommen.

Hier die bibliographische Übersicht:

Konzerte.

(Ohne Signatur:)
Concerto in *G* / a / Mandolino Principale / Due Violini / Due Oboe / Due Corni / Viola / e / Basso.
Allegro Moderato — Romance. Andante moderato — Rondo. Allegro moderato (*G*dur, 𝔠 — *D*dur, $^3/_4$ — *G*dur, $^6/_8$). Stimmen: Mandolino Principale 5 Bl., Violino Primo 5 Bl., Violino Secondo 5 Bl., Oboe Primo 2 Bl. (Andante tacet), Oboe Secondo 2 Bl. (Adagio [!] tacet), Corno Primo in *G*, Corno Secondo in *G* (Andante tacet) 2 + 2 Bl., Viola 5 Bl., Basso 5 Bl. Hoch-fol.

X. 19766/E:
Concerto / a / Mandolino Principale / Due Violini / Viola / Oboe / Corni / e / Basso. / Del Sig^re^ Giovanni Hoffmann.
Allegro Moderato. Concerto — Adagio — Rondeau. Allegro Moderato. (*D*dur, 𝔠 — *G*dur, $^3/_4$ — *D*dur, $^2/_4$.) Stimmen: Mandolino Principale 7 Bl., Violino Primo 5 Bl., Violino Secondo 5 Bl., Viola 5 Bl., Oboe primo, Oboe Secondo (Adagio tacet) 2 + 2 Bl., Corno primo in *D*, Corno secondo in *D* (Adagio tacet) 2 + 2 Bl., Basso 5 Bl. Hoch-fol.

Quartette.

VI / Quartetti per Mandolino, Violino e Violoncello / ò Viola e Liuto / Del Sig^re^ Giovanni Francesco Giuliani.
4 Stimmhefte mit gleicher Titelaufschrift, darunter Bezeichnung des Instruments: Mandolino (Sign. 19761/E. 4), Violino (19761/E. 1), Violoncello ò Viola (19761/E. 3), Liuto (19761/E. 2). Je 13 Bl. Quer-fol.
I: Allegro — Rondò. *A*dur.
II: Moderato — Rondò. *C*dur.
III: Allegro — Rondò. Allegro Grazioso. *G*dur.
IV: Moderato — Minuè Grazioso, Trio. *F*dur.
V: Allegro — Minuè con (IV) Variazioni. *D*dur.
VI: Amoroso — Allegro spiritoso. *Es*dur.

[1] Bartolomeo Bortolazzi ist nach seinem größeren Rivalen Pietro Vimercati der bedeutendste Mandolinvirtuose des beginnenden 19. Jahrhunderts. 1803—1805 konzertierte er in England, Deutschland und Österreich.

[2] Zwei dieser Stücke nahm Eus. Mandyczewski in die Gesamtausgabe der Beethoven-Werke nach den Urschriften auf (Suppl., Serie 25, Nr. 295 u. 296), weitere Stücke entdeckte A. Chitz im Familienarchiv des Grafen Clam-Gallas in Prag; hiervon eines veröffentlicht in der Zeitschrift „Der Merker", Wien, III/12. (Vgl. auch: Zuth, Beethovens Kompositionen für Lauteninstrumente, „Der Pflug", Wien, II/5.)

(Ohne Signatur:)
Quartetto / a / Mandolino Violino / Viola / e / Basso. (In *G*.)
Allegro Moderato — Adagio non Molto — Menu[etto con] Trio — Allegro. Rondeau. Stimmen: 4 + 4 + 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Signatur:)
Quartetto in *D* / a / Mandolino / Violino / Viola / e / Basso.
Allegro — Romanze. Andante — Menuetto. Trio — Rondeau. Allegro. Stimmen: 5 + 4 + 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

19764/E. 2:
Quartetto in *A* / a / Mandolino / Violino / Viola / e / Violoncello. / Del Sig^re^ Giovanni Hofmann (sic!).
Allegro Moderato — Adagio — Menuetto. Trio — Rondeau. Allegro Moderato. Stimmen: 4 + 4 + 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

19764/E. 1:
Quartetto / a / Mandolino / Violino / Viola / e / Basso. / Del Sig^r^ Giovanni Hoffmann. (In *F*.)
Allegro molto — Adagio — Menuetto. Trio — Rondeau. Allegro. Stimmen: 4 + 4 + 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

Trios.

19765/E:
Cassazione in *G* / a / Mandolino Primo / Mandolino Secondo / e / Violoncelle / Del Sig^re^ Giovanni Hoffmann.
Adagio — Romance — Menuetto. Poco Allegro. Trio I. II. — Allegro moderato. Baßstimme mit der Titelaufschrift vorhanden (4 Bl.), die andern Stimmen fehlen.

19763/5:
Divertimento in *D* / a / Mandolino Primo / Mandolino Secondo / e / Basso.
Un poco Adagio — Allegro — Menuetto moderato. Trio I. II. — Romance. Andante — Menuetto. Trio I. II. — Rondeau. Allegro Moderato. Stimmen: 5 + 5 + 6 Bl. Hoch-fol.

19762/E. 1:
Divertimento / a / Mandolino / Violino / e / Basso / Del / Sig^re^ Giovanni Hoffmann. (In *C* dur.)
Andante — Menuetto. Trio — Rondeau. Stimmen: 3 + 2 + 2 Bl. Hoch-fol.

19762/E. 2:
Divertimento / a / Mandolino / Violino / e / Basso / Del Sig. Giov. Hoffmann. (In *G* dur.)
Andante — Menuett. Moderato. Trio — Rondeau. Allegro Molto. Stimmen: 4 + 2 + 2 Bl. Hoch-fol. Auf der letzten Seite der Mandolin-Stimme die Skizze einer leichten Gitarr-Etude in *C* dur.

19762/E. 3:
Divertimento / a / Mandolino / Violino / e / Basso / Del Sig. Giovanni Hoffmann. (In *G* dur.)
Allegro Moderato — Andante — Rondeau. Allegro Molto. Stimmen: 4 + 2 + 2 Bl. Hoch-fol.

19762/E. 4:
Divertimento / a / Mandolino / Violino / e / Basso / Del Sig^re^ Hoffmann. (In *D* dur.)

Un poco Adagio — Menuett. Trio — Rondeau. Allegro Moderato. Stimmen: 3 + 3 + 3 Bl. Hoch-fol.

X. 19759/E:
Trio / a / Mandolino / Violino / e / Violoncelle / Del Sig^re^ Dolphin. (In *B* dur.)
Allegro moderato — Rondeau. Grazioso - Minore. Stimmen: 2 + 2 + 3 Bl. Hoch-fol.

Duos.

(Ohne Sign.:)
3 / Poloness / a / Mandolino / e / Basso.
Poloness-Trio, Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3 (in *G*-, *D*-, *G* dur). Stimmen: 2 + 2 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Sonata in *G* / a / Mandolino / e / Basso.
Allegro Moderato — Andante — Rondeau. Moderato. Stimmen: 4 + 4 Bl. Hoch-fol. Über der Titelaufschrift der Bleistiftvermerk: Blesber.

(Ohne Sign.:)
Galanterie / a / Mandolino / e / Basso. (In *G* dur.)
Allegro Moderato — Nr. 2 Polonese — Nr. 3 Menuetto Moderato. Trio — Nr. 4 Allegro Moderato — Romance. Poco Adagio — Allegro. Stimmen: 5 + 5 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Sonata / a / Mandolino / e / Basso. (In *D* dur.)
Allegro moderato — Andante — Rondeau. Allegro Moderato. Stimmen: 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Sonata / per / Mandolino / e / Basso. (In *D* dur.)
Allegro moderato — Romance. Andante — Rondo. Allegro Moderato. Stimmen: 4 + 3 Bl. Hoch-fol.

X. 19757/E:
Sonata / per / Mandolino / e / Basso. (In *D* dur.)
Spiritoso — Larghetto — Allegro moderato. Stimmen: 4 + 2 Bl. Hoch-fol.

X. 19844/D:
Sonata in *C* / a / Mandolino / e / Basso / Del Sig^re^ Giuseppe Blesber.
Allegro — Adagio — Allegro. Stimmen: 4 + 3 Bl. Hoch-fol.

X. 19758/E:
Sonata / per / Mandolino / e / Basso / Del Sig^re^ Melchior Chiesa. (In *C* dur.)
Largo — Allegro. Stimmen: 3 + 2 Bl. Hoch-fol.

X. 19761/E:
Sonata / a / Mandolino / e / Basso / Del Sig. Druženczky. (In *G* dur.)
Allegro moderato — Menuetto. Trio — Andantino con (2) Variazioni. Stimmen: 4 + 3 Bl. Hoch-fol.

19763/5:
Sonata in *G* / a / Mandolino / e / Basso / Del Sig^re^ Giov. Hofmann (!).
Allegro — Adagio — Rondeau. Allegro. Stimmen: 5 + 4 Bl. Hoch-fol.

19763/E. 1:
Sonata / a / Mandolino / e / Basso / Del Sig. Hoffmann. (In *C* dur.)
Allegro moderato — Un poco Adagio — Rondeau. Allegro. Stimmen: 4 + 2 Bl. Hoch-fol.

19763/E. 2:
Sonata / a / Mandolino / e / Basso / Del Sig^re Hoffmann. (In *d* moll.)
Allegro — Andante con (3) Variazioni — Allegro. Stimmen: 6 + 4 Bl. Hoch-fol.

19667/E:
Sonata / per / Mandolino / e / Basso / Del Sig^re Schlik. (In *G* dur.)
Allegro — Andante — Rondeau. Stimmen: 4 + 2 Bl. Hoch-fol.

X. 23531/f:
Serenade / In *D* / a / Mandolino / e / Viola / Del. Sig. Giov. Hoffmann.
Adagio — Menuetto, Trio I. II. — Romance — Menuetto Trio I. II. — Rondo.
Stimmen: 7 + 7 Bl. Hoch-fol.

Duette.

(Ohne Sign.:)
Duetto in *C* / a / Mandolino Primo / e / Mandolino Secondo.
Allegro — Rondeau. Allegro moderato. Stimmen: 3 + 3 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Duetto / per / Due Mandolini. (In *D* dur.)
Largo — Allegro — Allegro-Minore. Stimmen: 2 + 2 Bl. Hoch-fol.

19763/E. 3:
Sonata / a / Due Mandolini / Del Sig. Hoffmann. (In *F* dur.)
Allegro moderato — Romance — Rondeau. Allegro. Stimmen: 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

19763/E. 4:
Sonata / per / Due Mandolini / Del Sig. Giovani (!) Hoffmann. (In *G* dur.)
Allegro Moderato — Andante — Rondeau. Allegro. Stimmen: 4 + 4 Bl. Hoch-fol.

19765/E. (?):
Sonata / per / Due Mandolini / Del Sig. Kistner. (In *D* dur.)
Allegro Moderato — Rondeau. Presto-Minore. Stimmen: 2 + 2 Bl. Hoch-fol.

Einzel-Stimmen.

(Ohne Sign.:)
Aufschrift: Mandolino.
Enthält sechs Sätzchen, die weder tonartlichen, noch formalen Zusammenhang erkennen lassen: Unterhaltungsmusik für Mandoline allein.
Allegro, *A* dur $^6/_8$. — Nr. 2 Allegro-Minore, *C* dur, *c* moll $^6/_8$. — Nr. 3 Allegretto, *F* dur $^3/_8$. — Nr. 4 Grazioso, *F* dur $^3/_8$. — Nr. 5 Giga, *C* dur $^3/_8$. — Nr. 6 Contradance, *C*-, *G*-, *C*-, *F*-, *C* dur $^2/_4$. 5 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Aufschrift: Mandolino.
Allegro moderato, *Es* dur $^2/_4$ — Andante, *B* dur $^6/_8$ — Rondo. Allegro moderato, *Es* dur $^2/_4$. Hauptstimme eines Ensemble-Stückes in 3 Sätzen. 4 Bl. Hoch-fol.

(Ohne Sign.:)
Aufschrift: Mandolino (sic!).
Enthält 7 anspruchslose Sätzchen, sämtliche in *C* dur, zu Übungszwecken für eine Gitarre geschrieben.

Die Zeit der Entstehung dieser Kompositionen liegt zum überwiegenden Teil vor dem Jahr 1800. Der Wiener Musikalienhändler Johann Traeg ließ 1799 einen Musikkatalog seines Sortiments drucken: „Verzeichniß alter und neuer sowohl ge-

schriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, in der Singerstraße Nr. 957 zu haben sind". Wien 1799.

Im Vorbericht heißt es: „Ich liefere hier ein Verzeichniß, von der Art im musikalischen Fache noch keines da ist . . . Bey jedem Stücke sind (nur wenige ausgenommen) die Preise angemerkt, auch ob sie geschrieben oder gestochen sind, g. bedeutet geschrieben".

Auf den Seiten 175f. sind verzeichnet:

1	Anonymo	Serenata per il Mandolino e Viola	g.	1 fl.	20
2	„	Sonate p. detto Violino e B in *B*	g.	1 „	
3	„	Sonata p. 2 Mandolini in *G*	g.		48
4	„	Sonata p. 2 detto in *B*	g.		48
13	„	Quartetto p. il Mand. V. Viola e B.	g.	2 „	
14	„	Aria p. il Mandolino	g.		20
5	Hoffmann	(Giov.) Trio p. il Mand. e B.	g.	2 „	
6	Anonymo	Serenata p. il Mand. e Viola in *C*	g.	2 „	
7	„	detto detto in *F*	g.	2 „	
8	„	detto detto in *D*	g.	2 „	
9	„	Cassazione p. il Mand. V. Viola e Vllo.	g.	3 „	
10	„	Quartetto p. detto detto in *D*	g.	2 „	30
11	„	detto detto in *A*	g.	2 „	30
15	„	Trio à Mand. Viola e B.	g.	1 „	30
16	Neuhauser	Noturno p. il Mandolino &c.	g.	1 „	30
12	Schlik	Son. p. il Mandolino e Basso	g.	1 „	30

Was über die Autoren der Handschriften, die von der Bibliothek der Wiener Musikfreunde verwahrt werden, zusammenzutragen war, ist im folgenden festgehalten. Die Nachforschungen nach den Trägern der Namen Blesber und Kistner sind indes bis jetzt erfolglos gewesen.

Melchior Chiesa. Im „Dictionnaire historique des musiciens" von A. Choron und F. Fayolle (I. Paris 1810) ist vermerkt: Chiesa, regardé en 1770, comme un bon compositeur au théâtre de Milan. Il a aussi fait graver à Londrès six Trios pour le Violon.

Die Diensteigenschaft Chiesas bestätigt P. Cambiasi in: „La Scala 1778—1906, Note storiche et statistiche" (Milano 1906). Dort sind für 1778 und das Folgejahr Giovanni Battista Lampugnani und Melchiorre Chiesa als „Maestri alli cemballi" aufgeführt. 1784 ist Chiesa nicht mehr benannt. Die sechs Streichtrios verzeichnet W. Barclay Squire in „Catalogue of printed music . . . in the British Museum" (I. London 1912): Chiesa (Melchior). Sei Trio per due Violini e Basso, etc. (with a dedication by P[asquale] Ricci. Separate Parts.) Printed for Welcker: London (1775?), fol. g. 274. d. 3. Joh. Traegs „Verzeichniß" führt die Trios auf S. 77 (Gruppe: Terzetti à 2 Violini è Vllo.) an: (Katalog-Nr.) 16, Chiesa (M.) 6 Trio . . . st[ich] 3 fl.

Dolphin. E. L. Gerber schreibt im „Neuen Histor.-Biogr. Lexikon der Tonkünstler": Dolphin (. . .) Unter diesem Namen sind nun 1786 (!) zu Offenbach VI Violintrios gestochen worden.

Choron und Fayolles Dictionnaire bezeichnet Dolphin als „musicien à Paris" und teilt mit, daß der Dresdner Violoncellist und Kammervirtuos [Jean] Triclir

eines der 1780 (!) von Dolphin in Offenbach herausgegebenen Geigentrios für Violoncell einrichtete und 1783 veröffentlichte.

Die sechs Trios zeigt das „Handbuch der musikalischen Litteratur", Leipzig 1817, an: (Gruppe VI. Trios für die Violine.) Dolphin, 6 Trios p. 2 V. et B. Œ. 1. Haag, Hummel, 3 1/2 fl. Offenb., André, 3 fl. Und Whistlings „Handbuch" von 1828 vermerkt die Pariser Ausgabe: VI Trios faciles p. 2 V. et B. Œ. 1. Paris, Sieber. 7 Fr. 50 Ct.

Georg Druschetzky. Mendels „Musikalisches Conversationslexicon" (III, Berlin 1873) gedenkt seiner ziemlich ausführlich: Druzechi — Druschetzky, Georg. Oberösterr. Landschaftspauker, der als der bedeutendste Paukenvirtuose seiner Zeit galt, zu Linz, gab daselbst 1783 sechs Violinsolos heraus. Im Jahre 1787 war er in Preßburg in Diensten des Grafen Grassalkovicz. In dieser Zeit hat er Musik zu den Balletten „Andromeda und Perseus" und „Inkla und Yarico" und eine Schlachtsinfonie für 2 Orchester geschrieben. Später hat D. sich besonders einen ausgebreiteten Ruf durch viele Compositionen für Blaseinstrumente erworben, denn diese fanden nicht allein Eingang bei den Militärcorps der Kaiserl. österreichischen Armeen, sondern auch fast bei allen des übrigen Europa. Hin und wieder finden sich von ihm Manuscripte von Concerten für Violine . . .

Gerbers Lexikon spricht sich günstig über des Zeitgenossen Musikschaffen aus: Auch findet man hin und wieder Konzerte, sowohl für Hoboen und Blasinstrumente, als auch für die Violine seiner Komposition, doch alles nur in Mst. Alle aber beweisen seinen guten Geschmack und sein fruchtbares Talent in der Komposition . . .

Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst" (II, Stuttgart 1835) weiß noch zu sagen: 1792 machte er eine Reise nach Wien, kehrte aber bald wieder zurück nach Preßburg, um als Componist eine noch größere Thätigkeit zu entwickeln . . . In Altenburgs „Trompeterkunst", S. 58, wird er als einer der fertigsten Paukenschläger seiner Zeit geschildert. Der Hof- und Staats-Schematismus des österr. Kaiserthums, Wien, weist Georg Druschetzky seit 1808 als Compositeur, seit 1813 als Musikdirektor im Hofstaat des Erzherzogs Josef aus.

Fünf handschriftlich hergestellte Verkaufsexemplare von Druschetzkys Kompositionen für Blas- und Streichinstrumente sind in Traegs Katalog zu finden:

(S. 27) Sinf. Conc. à V. Princip. 2 V. 2 Ob. 2 Cor. Fl. Clarinnto (!) Fag. Vllo: Viola e B. in *Es* (Nr. 8) g. 3 fl. 30
(S. 35) Druschetzky. Divert. à Fl. Ob. 2 Clartti. 2 Cor. 2 Fag. in *G* (Nr. 194) g. 1 fl. 30
(S. 39) Druschetzky. Conc. à Viol. Princ. 2 V. Vlola (!) 2 Ob. 2 Cor. e B. in *D* (Nr. 35) g. 2 fl.
(S. 107) Drulchetzky (G.) (!) 5stimmige Harmonie-Parthie (Nr. 19) g. 1 fl 30
(S. 111) Druschezky (!) 8stimmige Harmonie-Parthie (Nr. 78) g. 1 fl. 30

Giov. Francesco Giuliani. Nach Fétis' „Biographie universelle des musiciens" (IV, Paris 1878) war François Giuliani Lehrer der Violine, Harfe, des Gesangs und Klaviers, geb. um 1760 zu Florenz, Schüler Nardinis im Violinspiel, wurde erster Geiger am Neuen Theater. Sein Lehrer im Kontrapunkt war Bartholomé Felici. G. lebte in Florenz noch um 1819 (!).

Von seinen Kompositionen kennt Fétis:

Deux quatuors pour 2 Violons, Alto e Basse. Offenbach, André.
Trois Duos pour deux Violons op. 1. Berlin et Amsterdam, Hummel.
Six Duos concertants pour deux Violons. Londres.
Six Duos pour Violon et Violoncelle, op. 8, ibid.
Quelques Compositions vocales.

Im „Catalogo della Biblioteca del Liceo mus. di Bologna" sind aufgenommen:

Giuliani, Gio. Francesco, Fiorentino.

Tre Sonate a violino, viola e violoncello del sig. G. F. Giuliani, Op. VIII. In Firenze per Nicolò Pagni et Giuseppe Bardi. Parti stampate. Fol. senza Partitura.
Tre quartetti per due violini, viola e violoncello del sig. G. F. Giuliani. Opera X. In Firenze . . .
Primo Quintetto per Traversiere, due Violini, Viola e Violoncello del signor G. F. Giuliani. Op. XIII. In Firenze . . .

Darunter die Notiz: „L'autore secondo Fétis viveva ancora nel 1812 (!)". Interessant ist der Stich „Sei duetti notturni a due soprani con l'accompagnemento d'Arpa, o Cimbalo, o Chitarra francese, del Sig. G. F. Giuliani. In Firenze. Per Niccolò Pagni, e Gius. Bardi merc. di stampe. (s. a.) in fol. oblig. di pag. 21.

Im Katalog des Britischen Museums sind Namen und Werke von Francesco Giuliani und Giov. Francesco Giuliani getrennt gehalten. Wenn es sich wirklich um zwei Personen handeln sollte, so haben diese in Florenz zu gleicher Zeit gelebt und in gleicher Eigenschaft gewirkt:

Giuliani Francesco.

Six Duetts for a Violin and a Violoncello . . . Op. III. (Separate Parts.) W. Forster and Son: London (1790?) fol. g. 421. 1. (3).
Six Quartettos for two Violins, a Tenor and Violoncello . . . Op. II. (Separate Parts.) W. Forster and Son. London (1790?) fol. g. 417. d. (3).

Giuliani, Giovanni Francesco.

Tre Concerti per Cimbalo a Piena Orchestra . . . Opera 4. (Separate Parts.) J. Cooper, London (1790?) obl. fol. e. 701.
Six Duetts for a Violin and Violoncelle . . . Op. VIII. (Separate Parts.) Preston: London (1795?) fol. g. 24. (7).
Three Quartetti a duoi Violini, Viola, e Violoncello. Book I. o[a] VII. (Separate Parts.) J. Bland: London (1790?) fol. g. 417. b. (3).

Johann Hoffmann. Gerbers Lexikon der Tonkünstler teilt mit: Hoffmann (Johann), ein jetzt lebender unbekannter, aber wahrscheinlich Wiener Instrumentalist und Virtuose auf der Mandoline, von dessen Arbeit Traeg 1799 in Mst. anführt: 1. III Quartetti per il Mandolino, Viola, V. et Vc. 2. IV Terzetti a V. Viola et Vc. 3. III Serenate à Mandolino e Viola. Außer diesen findet man aber auch unter diesem Namen gestochen: 1. III Duetti p. il Mandolino e V. Op. 1. Wien. 2. dergl. Op. 2. Ebend. b. Artaria, 1799.

Mendel gibt Gerbers Notiz gekürzt wieder: „. . . Ein Ende des 18. Jahrhunderts lebender Johann H. war Virtuose auf der Mandoline und gab um 1799 zu Wien Compositionen für Mandoline mit Begleitung verschiedener Instrumente heraus". Der Titelstich des ersten Werkes lautet: „Tre Duetti per il Mandolino, e Violino Composti dal Sigr. Gio. Hoffmann. Op. 1. Wien, Artaria e Comp." (Verlags-Nr. 811.) Je 1 Exemplar besitzt das Musikwissenschaftliche Seminar der Universi-

tät Wien und das Britische Museum in London. Das andere gedruckte Werk kündigte die Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1799, Intelligenz-Blatt Nr. XX, an: Hoffmann, Tre Duetti per il Mandolino e Violino, op. 2.

Im Katalog Traeg sind folgende Kompositionen Hoffmanns angezeigt:

(S. 29) Concertino à 2 Violini Fl. & Vllo Princip. 2 V. 2 Fag. 2 Cor. 2 Cl. Tym. e B. in *C* (Nr. 75). g. 9 fl.
(S. 32) Cassatio à Fl. d'Amore, Fl. Trav. 2 Viole, 2 Cor. e Vllo. in *B* (Nr. 154). g. 2 fl.
— Serenata à V. Viola, 2 Cor. Vllo. e Basso in *B* (Nr. 88) g. 2 fl.
— Notturno à 2 V. 2 Ob. 2 Cor. Viola, Vllo e Basso in *B* (Nr. 103). g. 3 fl.
(S. 55) 3 Quintetti à Violino, 2 Viole e 2 Vlli. in *C, G, D* (Nr. 10). g. 4 fl. 30.
(S. 64) 6 Quartetti à 2 Violini, Viola e Vllo. (Nr. 72). g. 5 fl.
— 6 [Quartetti à detto detto] (Nr. 73). g. 5 fl.
— 3 [Quartetti à detto detto] (Nr. 74). g. 3 fl.
(S. 80) 4 Trios Concert. à Violino, Viola, e Vllo. (Nr. 167). g. 6 fl.
— Cassatio à Violino, Viola, e Vllo. (Nr. 168). g. 1 fl. 30.
(S. 85) Serenata Concert à Corno, Viola, Vllo in *C* (Nr. 291). g. 1 fl. 30.
(S. 90) 3 Duetti à Violino e Vllo. (Nr. 153) g. 1 fl. 30.

Schlik. Mit diesem Namen ist Johann Conrad Schlick, der ausgezeichnete Violoncellspieler, gemeint, der in Münster und Gotha wirkte und hier 1825 starb. Über den Komponisten und seine gedruckten Werke geben fast alle Musiklexika Aufschluß. „Die größere Anzahl Compositionen Schlick's (gegen 100)", schreibt Mendel (IX.), „ist ungedruckt geblieben. Es gab darunter Concerte für Violine, Viola und Violoncell; Streichquartette, Violoncell-Solos, Sinfonien, Gitarrstücke usw." Fétis führt zudem an: „Sonates pour la Mandoline".

An handschriftlichen Verkaufsexemplaren weist Traeg nach:

Schlik (auch: Schik, Schlick):
(S. 47) 5 Concerte à Vllo. Princ. mit Orchester (Nr. 30—33 u. 47).
(S. 54) 2 Concerte à Violino et Vllo. Princ. (Nr. 4, 5).
(S. 67) 5 Quartette à Vllo. Violino, Viola e Basso (Nr. 142).
(S. 101) 26 Sonaten à Vllo. solo con Basso (Nr. 136).

Hier wäre anzumerken, daß die Gattin Schlicks, eine geborene Strinasacchi, als Violinvirtuosin hervorragendes leistete und auch, wie es bei ihrer italienischen Abkunft verständlich ist, mit der Gitarre vertraut war. In vier „Extraconcerten" im Saale des Gewandhauses zu Leipzig[1] sind „Herr und Madame Schlick" in ihren eigenen Konzerten mit Einlagen, bei denen Gitarre mitwirkt, vertreten:

1793, 30. Aug.: Duett f. Vcell. u. franz. Guit.
1795, 22. Feb.: Duett f. Guit. Vcell.
1796, 28. Feb.: Sonate f. Vcell. u. Guit.
1800, 9. Jan.: Sonate f. Guit. u. obl. Vcell.

Auch die Strinasacchi trat mit einem Konzert für Solovioline mit Begleitung von 2 V. 2 Fl. 2 Cor. Viola et Basso an die Öffentlichkeit. (Traeg, S. 47, Nr. 45.)

So sind also die Komponisten der Mandolinhandschriften aus dem Besitz der Wiener Musikfreunde in der Hauptsache Geiger, denen das Mandolinspiel und die Komposition für dieses Instrument nicht fernab lag, zumal in einer Zeit, da die Mandoline im Schwang war, aber als Liebhaberinstrument wenig „zünftige" Ton-

[1] Alfred Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte. Leipzig 1884.

setzer aufzuweisen hatte. Wie geringe Kunde von den behandelten Komponisten zu uns drang, mag daraus ersehen werden, daß das einzige Spezialwerk über die Mandoline von Philip J. Bone[1] außer dem bekannten J. K. Schlick auch nicht einen der Namen: J. Blesber, M. Chiesa, G. Druschetzky, G. Fr. Giuliani, J. Hoffmann und Kistner verzeichnet.

Das Instrument, dessen sich die Epoche der vor und um 1800 blühenden Mandolinkunst vorwiegend bedient, gehört der Mailänder Gruppe an; diese ist denn auch, wie die Bindungstechnik und die Akkordformen erweisen, in den besprochenen Handschriften verwendet. Die Mailänder Mandoline, ein kleiner Lautenabkömmling vom Stamme der Mandolen[2], dessen geschichtliche Entwicklung erst sicherer Klärung bedarf, hat mandelähnliche Körperform, deren Wölbung flacher ist als die der jüngeren neapolitanischen Gruppe mit dem fast kürbisförmigen Schallkörper. Der Saitenbezug ist sechschörig, die Stimmung um 1800 *g h e' a' d'' g''*; das höchste Saitenpaar wurde auch nach *e''* abgelassen. Material war Darm oder Stahl; auch einfacher Darmbezug ist, wie bei der zeitgemäßen Mandorlaute, zu beobachten.

Die Stimmenbesetzung der besprochenen Vorlagen verbindet Instrumente mit geschlagenen und gestrichenen Saiten, eine Zusammenstellung, die dem modernen Mandolinensemble fremd geworden ist. Zum Nachteil dieser Art Kammermusik; denn im Zusammenklang verfeinert sich der eindringliche Schlagton der Mandolinchöre, insbesondere der der stahlbesaiteten findet im Streichton Bindung und Schmelz. Ein Zusammengehen von Mandoline und Violoncell ist der gegenwärtigen Hausmusik überhaupt unbekannt, ebenso die reizvolle Vereinigung zweier Streicher mit zwei lautenartigen Instrumenten, beide in Diskant- und Baßlage, wie sie Giov. Fr. Giuliani in seinen sechs anregenden Quartetten für Mandoline, Violine, Violoncello und Liuto schuf, worin bald die Mandoline, bald die Violine führt[3]. Unter dem Liuto ist nach dem Urteil unseres besten Kenners der Lautenmusik, Adolf Koczirz, der Arciliuto, die Theorbe, zu verstehen; es konnte aber auch die Mandorlaute verwendet werden, die nicht nur als Harmonie-, sondern auch als Melodieinstrument zur Geltung[4] kam.

Die in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrten und aus anderen öffentlichen und privaten Sammlungen zusammengetragenen Mandolinhandschriften gewähren Einblick in eine eigenartige und anmutige Musikpflege,

---

[1] The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments by Philip J. Bone. Luton 1914.

[2] Über Mandola vgl. Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913. — Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilh. Heyer in Köln. Katalog. II. Bd. Zupf- und Streichinstrumente. — Karl Geiringers Studie: Der Instrumentenname „Quinterne" und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und Colascione. AfM VI, S. 103ff.

[3] Übrigens kommt auch diese Zeit nicht um kuriose Zusammenstellungen herum: In der Weihnachtsakademie der Tonkünstler-Societät 1798 wurde ein Konzert für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß aufgeführt. (Vgl. Ed. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869.)

[4] Unter manchen andern: Valentin Strobel, Concert mit einem Mandor und 3 Lauten, samt Discant und Baß. Straßburg b. Friedr. Spoorn (17. Jahrh.). — Vgl. auch A. Koczirz, Zur Geschichte der Mandorlaute. „Die Gitarre" II/3, Berlin (mit Notenbeilage).

die heute allenthalben wieder aufblühen will. Die Auffindung und Bekanntmachung[1] alter Kammerwerke für die Mandoline darf umsomehr als willkommen gelten, als sich die moderne Musikübung mangels Kenntnis der Originalliteratur meist mit Arrangements in der gangbaren Besetzung von zwei und drei Mandolininstrumenten mit Gitarre behilft.

Miszellen

Eine Bicinienhandschrift der Wiener Nationalbibliothek. Die Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek besitzt unter Kennzahl 18832 eine Handschrift, die aus zwei Stimmbüchern in klein quer-8° besteht und die bisher gar nicht beachtet worden ist. Der Grund dafür liegt vielleicht in einer Bemerkung des gedruckten Handschriftenverzeichnisses, in dem es heißt[2], daß zwei Stimmbücher zu fehlen scheinen, die vorhandenen also die Fragmente einer ehedem vier Stimmbücher umfassenden Handschrift seien. Dem ist aber nicht so. Die vollständige Spartierung der Handschrift erbrachte den Beweis, daß es sich um eine Biciniensammlung aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhs. handelt, die in mannigfacher Hinsicht interessant ist. Die beiden Stimmbücher tragen noch den originalen, schwarz gedunkelten Ledereinband der Zeit, der reiche Blindpressung aufweist. Jede Einbandseite zeigt vier rechteckige Plattenstempel, die in der Mitte ein in zwei Reihen angeordnetes Rankenornament mit Tieren aufweisen, deren Umrandung in gotischen Buchstaben folgenden Text lesen läßt: „Ligatus per manus Johannis tys qui petit a malis erui et semper protegi per manus domini". Der Name des Buchbinders konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden. Fünf mit verschiedenfarbigen, über den seitlichen Schnitt herausragenden kleinen Knüpfen verzierte Lesezeichen bezeichnen ebensoviele Gruppen der zweistimmigen Stücke, die den Inhalt der Handschrift bilden[3]. Auf der ersten Notenseite jedes Buches befindet sich das Lilienwappen der Fugger. Die Handschrift stammt aus der Fuggerbibliothek, die im Jahre 1655 von Kaiser Ferdinand III. gekauft wurde. Der von verschiedenen Händen der damaligen Zeit stammende Katalog[4], der unter der Aufsicht und Mitwirkung des Bibliothekars Matthaeus Mauchter aller Wahrscheinlichkeit nach in Augsburg selbst angefertigt wurde, nennt auf fol. 582′: *Biciniorum manuscript: lib: II.* Darunter darf mit Sicherheit unsere Handschrfft verstanden werden. Eine zweite derartige Angabe kommt im Katalog nicht vor. Vom Schreiber der Handschrift kann vorderhand nur soviel vermutet werden, daß es der von Eitner[5] genannte Petrus Alamire[6] ist, der in den aus der Fuggerschen Bibliothek stammenden Handschriften der Wiener Musiksammlung mehrmals nachgewiesen werden kann[7]. Die Notenschrift selbst ist klar und rein, ohne viel Rasuren und Irrtümer. Lediglich in der secunda vox finden sich ein einzigesmal Noten (fol. 16′ u. 17), die durchgestrichen sind und den dreimaligen

[1] Die Erstaufführung einer Auslese der Mandolin-Kammerwerke im Konzertsaal und Rundfunk unternimmt die Gruppe Vincenz Hladky jun., Wien (Mandoline: Maria Hinterberger).

[2] Tabulae codicum manu scriptorum, Bd. X, S. 240.

[3] Genaueres wird im Zusammenhang eine Arbeit über den älteren Bestand der Wiener Musiksammlung bringen.

[4] Wien, Nat. Bibl., Cod. 12579.

[5] Quellen-Lexikon 1, 75.

[6] Der Name ist wahrscheinlich ein aus der Solmisationsbezeichnung gebildetes Pseudonym (a la mi re = a).

[7] Näheres wird die schon genannte Untersuchung bringen.

Vermerk „vacat" tragen. Aus dem ganzen Aussehen der Handschrift darf man schließen, daß es sich um eine Reinschrift handelt, die der Sammler und Schreiber vielleicht im Auftrag des älteren Raimund Fugger (1489—1535), das kann mit einiger Wahrscheinlichkeit vermutet werden, angefertigt hat.

Der Inhalt besteht aus 89 zweistimmigen, durchwegs textlosen Stücken, die, wie schon Mantuani vermutet[1], geistlichen Inhalts sein können. Soweit es bisher gelungen ist, die Stücke mit der vorhandenen Literatur zu vergleichen, ist diese Annahme bestätigt worden. Das schließt natürlich nicht aus, daß sich unter den noch anonymen Stücken solche weltlichen Charakters befinden. Auch das einzige, mit Komponistennamen gezeichnete Stück Nr. 50: Ein vrolic wessen. yzaac, bei dem man infolge des Titels solcher Meinung sein könnte, hat sich als ein Satz aus dessen Messe über den gleichen Cantus firmus herausgestellt[2]. Ansonsten sind nur noch bei zwei Stücken kurze Angaben, die zur Bestimmung weiterhelfen können: Nr. 31 mit den Worten „Domine Deus. Noli me tangere" und Nr. 49 mit der Bezeichnung „Esurientes", die es als Teil eines Magnificat erkennen läßt. Von den 89 Stücken haben sich bisher 29 zu erkennen gegeben, deren Aufzählung als Beitrag zur Quellenkunde des 15./16. Jahrhs. jetzt folgen möge. Da das ideale Hilfsmittel einer vollständigen thematischen Bibliographie der Musik des 16. Jahrhs. noch nicht besteht, die Nachforschungen erst nach und nach die gewünschte Vollständigkeit erlangen können, ist anzunehmen, daß noch eine Reihe anderer Stücke im Laufe der Zeit identifiziert werden können. Je mehr, desto besser. Die Nummern geben die Zählung Mantuanis wieder:

Nr. 1 Alex. Agricola, Benedictus aus der Missa „Malheur me bat".
(Petrucci, Missae Alexandri Agricolae, 1504.)

„ 2 Josquin, „Pleni sunt coeli" aus der Missa „Pange lingua".
(Bicinien 1545, I, Nr. 51 mit dem Text „Quis separabit nos a caritate Dei"; Glarean, Dodekachordon, 321; Ambros, MG. V, 110; vgl. die Bemerkung bei Ambros III, 224 über die mit Josquin gezeichneten Duette in den Bicinien.)

„ 3 Anonym „Exaudi Domine vocem meam".
(Bicinien 1545, I, Nr. 52.)

„ 4 Josquin, Agnus 2 aus der Missa „La sol fa re mi".
(G.-A. Messen I, 56.)

„ 5 Josquin, Agnus 2 aus der Missa „Gaudeamus".
(G.-A. Messen I, 77.)

„ 6 Josquin, Benedictus aus der Missa „Pange lingua".
(Ambros V, 116.)

„ 7 Josquin, „In nomine Domini" aus der Missa „Gaudeamus".
(G.-A. Messen I, 75.)

„ 8 Josquin, Benedictus aus der Missa „Gaudeamus".
(G.-A. Messen I, 75; Haydn, De arte canendi . . . 1540, S. 89 anonym, mit Notationsänderungen.)

„ 9 Alex. Agricola, „Et resurrexit" aus der Missa „Malheur me bat".
(Petrucci, Missae Alexandri Agricolae, 1504.)

„ 12 Pierre de la Rue, „Ne temere quid loquaris".
(Bicinien 1545, I, Nr. 54.)

„ 13 Obrecht, „Qui cum Patre et filio".
(Bicinien 1545, II, Nr. 106 mit dem Kanon: „In vnisono post sesqui tempus", G.-A. Weltliche Werke, Nr. 17 als Fuga, ohne Text und mit halb so kleinen Notenwerten.)

[1] Tabulae, Bd. 10, S. 240.

[2] Eine Auswahl aus den anonymen Stücken wird demnächst im Bärenreiter-Verlag erscheinen.

Nr. 18 Fevin, Benedictus aus der Missa „Ex mente tota".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515; Bicinien 1545, I, Nr. 40. In beiden um eine Quart höher.)

„ 20 Fevin, Pleni aus der Missa „Ex mente tota".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515; Bicinien 1545, II, Nr. 56 mit dem Text: „Beatus homo quem tu erudieris". In beiden um eine Quart höher.)

„ 28 Anonym, „Omnes qui pie volunt vivere".
(Bicinien 1545, II, Nr. 60.)

„ 32 Fevin, „Duo rogavi te".
(Bicinien 1545, I, Nr. 33.)

„ 33 Fevin, „Qui fodit foveam".
(Bicinien 1545, I, Nr. 35.)

„ 38 Obrecht, Benedictus aus der Missa „Forseulement".
(G.-A. Messen, Bd. 5, S. 152.)

„ 43 Anonym, „Dominus dissipat consilia gentium".
(Bicinien 1545, I, Nr. 36. Um eine Quint höher.)

„ 50 Isaac, Pleni aus der Missa „Ein frolich wesen".
(Formschneider, Missae XIII, 1539, Nr. 6, dreistimmig.)

„ 52 Brumel, Benedictus aus der Missa festivalis.
(Petrejus, Liber XV missarum, 1539, Nr. 6.)

„ 55 Fevin, Pleni aus der Missa „Sancta Trinitas".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515.)

„ 57 Fevin, Crucifixus aus der Missa „Sancta Trinitas".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515.)

„ 59 Fevin, „Et resurrexit" aus der Missa „Sancta Trinitas".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515.)

„ 60 Fevin, Agnus 2 aus der Missa „Sancta Trinitas".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515.)

„ 61 Fevin, Benedictus aus der Missa „Sancta Trinitas".
(Petrucci, Missae Antonii de Fevin, 1515.)

„ 69 Brumel, „Vias tuas Domine demonstra mihi".
(Bicinien 1545, I, Nr. 60.)

„ 87 Brumel, „Qui venit" aus der Missa festivalis.
(Petrejus, Liber XV missarum, 1539, Nr. 6; Bicinien 1545, II, Nr. 74 anonym mit dem Text „Vae qui sapientis estis"; Glarean, Dodekachordon, 297; Ambros V, 160.)

„ 88 Brumel, Pleni aus der Missa festivalis.
(Petrejus, Liber XV missarum, 1539, Nr. 6.)

„ 89 Josquin, Fuga duorum.
(Haydn, De arte canendi . . . 1540, S. 92 93; Glarean, Dodekachordon 451 ohne Text und Autor; auf S. 450 dasselbe Stück um eine Sekunde höher.)

Die Handschrift zeigt gegenüber den Drucken manchmal kleine Veränderungen melodischer Natur, abgesehen von verschiedener Schlüsselanwendung, Teilung oder Zusammenziehung von Notenwerten und der bedeutend geringeren Verwendung von Ligaturen. Wenn es einer späteren Zeit auch gelänge, alle Stücke zu identifizieren, so würde dem Wert der vorliegenden Handschrift nichts genommen werden. Sie ist als handschriftliche Kopie der Zeit beachtenswert. Der Schreiber hat seine Vorlagen nicht einfach kopiert, sondern auch, wenn es ihm gut dünkte, transponiert, und so für die geforderten Bedürfnisse zurechtgerichtet.

Die Identifizierungen lassen Beobachtungen allgemeiner und besonderer Natur zu, die, kurz ausgeführt, folgendes ergeben.

Die Lebenszeiten der bisher erwiesenen Meister reichen alle nur zum kleinen Teil ins 16. Jahrh., so daß die oben geäußerte Annahme der Entstehungszeit bestätigt wird, vorausgesetzt, daß nicht eines der anonymen Stücke noch eine Überraschung bringt.

Die Stücke Nr. 2, 20 und 87 sind mit ihrer Textverschiedenheit in den einzelnen Quellen Zeugen für die Art der Herausgebertätigkeit Rhaus. Daß dieser Stücken, die frühe Quellen ohne Text als wohl instrumental gedachte carmina belegen, Worte unterlegte, konnte bereits an einem dreistimmigen Stück Hofhaymers[1] nachgewiesen werden und findet neuerdings seine Bestätigung in Nr. 13 unserer Handschrift. Die drei hier vorhandenen Stücke zeigen, daß er auch textierte Stücke mit Freiheit behandelte[2]. Ebenso lassen die vorkommenden Transpositionen der Nrn. 18, 20 und 43, von denen man annehmen darf, daß sie vom Schreiber der Handschrift herrühren, da Rhau in den Bicinien den frühen Petruccidrucken folgt, eine gewisse Freizügigkeit in der Überlieferung wahrscheinlich werden. Dieses freie Umgehen mit der Tradition bezeugt in ganz besonderem Maße Nr. 50 von Heinrich Isaac. Wie der Quellennachweis zeigt, ist das Stück in der Messe dreistimmig. Der Sammler unserer Handschrift hat die dritte Stimme, den Baß (in der Messe pausiert in diesem Abschnitt der Tenor) weggelassen und das Bicinium war fertig. Die beiden verbleibenden Stimmen geben einen vollständig befriedigenden zweistimmigen Satz, der das Fehlen einer dritten Stimme kaum ahnen läßt. Ähnliches ist aus der Praxis der Lautenbearbeitungen des 16. Jahrhs. bekannt. Die hier zutage tretende Tatsache bringt die berechtigte Vermutung mit sich, daß auch bei anderen Stücken ein solches Vorgehen stattgefunden haben mag, zur Erkennung der Stücke in 18832 also auch die gesamte dreistimmige Literatur des 15. und 16. Jahrhs. heranzuziehen sein wird.

Die 89 Stücke wurden nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge eingetragen, sondern bilden, wie schon erwähnt, fünf Gruppen, zwischen denen sich unbeschriebenes rastriertes Papier befindet. Die Nrn. 1—15 bilden die erste, 16—39 die zweite, 40—53 die dritte, 54—81 die vierte und 82—89 die letzte Gruppe. Die Aufeinanderfolge der identifizierten Stücke zeigt auch, daß der Sammler seine Vorlagen nicht in der Reihenfolge, sondern ohne bestimmte Ordnung abgeschrieben hat.

Die Gestalt, in der uns die Stücke hier entgegentreten, macht es sehr wahrscheinlich, daß die Sammlung zum instrumentalen Gebrauch bestimmt war, der Sitte der Zeit nach für alle möglichen, jeweils vorhandenen Instrumente. Ja, sie könnte sogar als eine Vorschule des instrumentalen Zusammenspiels gedacht sein, zu deren Verfertigung der Sammler aus den damals vorhandenen Drucken, besonders Petrucci[3], wie die Quellennachweise zeigen, und wahrscheinlich auch aus Handschriften die zweistimmigen Teilstücke aus Messen (anderes ließ sich bisher mit Ausnahme des einen Magnificatsatzes Nr. 49 nicht feststellen) herausgesucht hat. Demgegenüber könnte geltend gemacht werden, daß der Schreiber aus irgendwelchen Gründen nicht mehr dazugekommen sei, den Text hinzuzufügen, die Handschrift also nicht vollendet habe. Davon abgesehen, darf aber aus der Textlosigkeit der Handschrift mit Bestimmtheit gefolgert werden, daß Stücke, die für vokale Ausführung bestimmt waren und auch den Text vorgeschrieben hatten, bei entsprechender Zeit und Gelegenheit ohne Rücksicht auf das Wort instrumental ausgeführt wurden. Das bedeutet dem heutigen Stand der Forschungen über das 16. Jahrh. eine Binsenwahrheit, mußte aber im Zusammenhang mit dem Vorangegangenen ausgesprochen werden.

Leopold Nowak (Wien.)

[1] „Erst weis ich was die liebe ist", DTÖ XXXVII/2, S. 35; vgl. den Revisionsbericht S. 103.

[2] Zu ihnen sind beispielsweise die Nrn. 32 und 33 zu zählen, falls sich noch herausstellen sollte, daß sie auch Meßsätze sind.

[3] Die Drucke Petruccis waren nach dem Verzeichnis der Raymund Fuggerschen Musikkammer von 1566 in dieser Bibliothek fast vollständig vorhanden.

Zur Chronologie von Beethovens „Opferlied“. Matthissons „Opferlied“ hat Beethoven Zeit seines Lebens beschäftigt; wohl auf keines seiner Werke ist er so oft zurückgekommen, ja, man kann fast sagen, daß dieses Werk ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet hat, fällt doch die erste Skizze (nach Nottebohm I, Beethoveniana XVII) in das Jahr 1794 und die letzte Bearbeitung für Chor in die erste Hälfte der Zwanzigerjahre.

Nach Friedlaender („Das deutsche Lied“, Bd. 2, S. 403) existieren vier Fassungen des Opferliedes, wovon die vierte — Lied für eine Singstimme — als ungedruckt (Friedlaender sagt darüber nichts näheres aus) hier nicht berücksichtigt werden soll.

Uns interessieren vor allem die Fassungen 2 und 3; erstere für drei Solostimmen, Chor und Orchester (zwei Clarinetten, ein Horn, Bratschen, Celli, Bässe) ist im Supplementband zu Beethovens Werken als Nr. 268 erschienen, letztere für Singstimme, Chor und Orchester (zwei Clarinetten, zwei Fagotte, ein Horn und Streicher) als op. 121^{b}. Die Frage der Entstehung dieser beiden Fassungen soll hier geklärt werden, da selbst bei Nottebohm darüber nichts zu finden und die Darstellung bei Thayer unrichtig ist.

Wir wollen die beiden Chorfassungen im weiteren Verlauf als Fassung 2 und Fassung 3 zitieren, da als Fassung 1 das 1808 erschienene, bekannte Lied für eine Singstimme mit Klavier zu gelten hat. Vor allem muß festgestellt werden — und das zeigt sich schon bei einer flüchtigen Betrachtung der beiden Werke —, daß op. 121^{b} eine reichere Ausgestaltung der Fassung 2 und als letzte und endgültige Gestaltung anzusehen ist, die Annahme Friedlaenders also, der in einer Aufzählung das Verhältnis umkehrt und op. 121^{b} in das Jahr 1822, hingegen Fassung 2 in das Jahr 1823 verlegt, sofort von der Hand zu weisen ist. Bei der Festsetzung der Jahreszahl 1822 beruft sich Friedlaender auf Schindlers Angabe, ohne die gänzliche Unzuverlässigkeit Schindlers in diesem Falle zu bedenken; behauptet doch Schindler, daß das Opferlied für das Preßburger Konzert des Tenoristen Ehlers komponiert worden sei, was doch schon durch die Notierung der Solostimme im Sopranschlüssel widerlegt erscheint. Schon Nottebohm korrigiert die Annahme, an der er noch im Thematischen Verzeichnis festgehalten hat, daß nämlich op. 121^{b} in das Jahr 1822 falle, in einer Berichtigung des Verzeichnisses selbst, S. 198: „Wahrscheinlich zu Anfang d. J. 1823 kompon.“, und in den Beethoveniana S. 52, wo es heißt: „Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, daß es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde“. Die Fassung 2 nun ist bei Nottebohm überhaupt noch nicht erwähnt. Zum erstenmal wird von verschiedenen Fassungen erst bei Thayer berichtet (Ausgabe von Riemann, Bd. IV, S. 469): „1871 zeigt Otto August Schulz in Leipzig ein revidiertes Manuskript als käuflich an: Beethoven, Opferlied für eine Singstimme mit Chor und Begleitung, 16 Seiten; dabei wird bemerkt: Die als op. 121^{b} gedruckte Ausgabe ist eine reicher instrumentierte Überarbeitung obiger Handschrift, welche den Namen und vielerlei Zusätze, Correkturen etc. von der eignen Hand des Meisters aufweist“. Nottebohm sagt dazu noch in seinen handschriftlichen Bemerkungen zu Thayers Verzeichnis: „Es scheint also, daß den Jahren 1822 und 1823 (oder bis 1824) zwei oder mehr verschiedene Bearbeitungen angehören und daß op. 121^{b} die letzte davon ist“. Daß sich diese Bemerkung aber auch nicht auf Fassung 2 beziehen kann, geht schon aus der Angabe: „Für eine Singstimme“ hervor; es dürfte sich hier um die revidierte Abschrift handeln, von der Beethoven an Ries am 9. April 1825 schreibt: „Das Opferlied werden Sie nun bald zum zweitenmale abgeschrieben erhalten haben, und bezeichnen Sie es sogleich als korrigiert von mir, damit es nicht mit dem, was Sie schon haben, gebraucht werde“. Diesem Schreiben war nämlich am 19. März 1825 ein anderes an Ries vorangegangen: „. . . abgeschickt . . . ein Opferlied mit Chor, letzteres aber wahrscheinlich fehlervoll“. Die Fassung 2 findet bei Thayer nur indirekt Erwähnung, und zwar unter Hinweis auf den Brief Beethovens an Peters

vom 15. Februar 1823, wobei es heißt: Vom Opferlied war die „ausgeführtere" Begleitung noch nicht vorhanden. Umsomehr ist dies zu verwundern, da Fassung 2 ja bereits 1888 erschienen ist und überdies von Mandyczewski im Revisionsbericht wertvolle Aufschlüsse gegeben wurden, die bei Thayer nicht berücksichtigt wurden und die daher die falsche Darstellung nicht verhindert haben. Im Revisionsbericht heißt es: „Vorlage: eine in der kgl. Bibl. in Berlin befindliche Abschrift. Die vorliegende Bearbeitung war es, welche im Gesellschaftskonzert am 4. April 1824 in Wien aufgeführt wurde. Das Programm lautet ausdrücklich: „Für Solostimmen und Chor mit Begleitung einiger Instrumente". Darnach ist Nottebohms in seinem thematischen Verzeichnis bei op. 121b gemachte Bemerkung (nämlich: aufgeführt am 4. April 1824) zu korrigieren. Die als op. 121b gedruckte Bearbeitung dürfte erst nach jener Festaufführung entstanden sein.

Bei Thayer sieht es nun so aus, als hätte Beethoven bloß die Instrumentation (im Brief vom 15. Februar 1823 hatte Beethoven ausdrücklich die Besetzung der Fassung 2 angeführt: „2 Clarinetten, 1 Horn, Bratschen und Violonschellen") geändert, und zwar bereits bis zur Aufführung am 4. April 1824. In Wahrheit stellt aber op. 121b eine ganz neue und großartigere Bearbeitung der Fassung 2 dar, deren Entstehungszeit also bestimmt erst nach dem April 1824, wahrscheinlich Sommer oder Anfang Herbst fällt. Im November 1824 hat Beethoven sie Schott angetragen, unter anderem: „drei Gesänge, wovon zwei mit Chören und die Begleitung von einem vom Klavier allein oder mit blasenden Instrumenten allein (op. 122) vom andern die Begleitung mit dem ganzen Orchester oder mit Klavier allein (op. 121b..." Erschienen ist op. 121b sodann im Jahre 1825.

Zum Beweis dessen, daß die Bearbeitung erst 1824 erfolgt ist, kann auch ein Skizzenbuch aus eben diesem Jahre dienen (bei Nottebohm, Bd. 2, LVIII), worin sich die Skizzen offenkundig auf op. 121b beziehen; Beethoven macht hier sogar wieder metrische Versuche und bringt wieder den C-Takt, wohingegen Fassung 2 noch im $^2/_4$-Takt stand. Ein kritischer Vergleich beider Fassungen wäre wohl sehr aufschlußreich in kompositionstechnischer Beziehung, bedürfte aber selbständiger und umfangreicher Untersuchungen.

Aber auch bezüglich der Chronologie des Liedes für eine Singstimme sind die Daten widersprechend. Nottebohm gibt im Verzeichnis als Entstehungszeit an: spätestens komponiert 1795. Friedlaender setzt auch als Entstehungszeit, offenbar im Anschluß an Nottebohm, „1795 oder früher" fest. Nottebohm stützt sich dabei wahrscheinlich auf die aus dem Jahre 1794 stammende, erste Skizze, die in Beethoveniana S. 51 mitgeteilt ist. Nun widerspricht sich Nottebohm aber schon im Verzeichnis selbst, indem er bei op. 121b schreibt: „andere Bearbeitung des im Jahre 1802 über denselben Text komponierten Liedes" — wobei er wieder an die Skizzen aus den Skizzenbüchern von 1801 und 1802 (S. 10) zu denken scheint. (Diese „zweite Vornahme" erwähnt er auch Beethoveniana S. 51.) Sehr merkwürdig ist nun, daß gerade eine Skizze unberücksichtigt geblieben ist, die aber dem Lied unmittelbar vorangegangen sein und ihm zugrunde liegen muß. Dieselbe ist bei Beethoveniana Bd. 2, S. 478 mitgeteilt und stammt aus dem Jahre 1798. Diese Skizze ist die einzige, die den Anfang mit der Tonwiederholung in den charakteristischen Quartsprung abändert, mit dem auch das Lied zum Unterschied von op. 121b beginnt. Daß das vielleicht unter dem Einfluß des Liedes op. 48/4 geschehen ist, das Beethoven gleichzeitig konzipiert hat, ist eine Möglichkeit; jedenfalls kann die Entstehungszeit des Liedes nicht vor 1798 (die Gesamt-Ausgabe bringt 1797) angesetzt werden. Die Gellertlieder sind sodann 1803 erschienen, da dürfte sicher auch das Opferlied, wiewohl es erst 1808 herauskam, schon fertig gewesen sein. Was es nun mit der „zweiten Vornahme", bei der Beethoven wieder auf den Beginn mit der Tonwiederholung zurückgekommen ist, für eine Bewandtnis hat, ob sie vielleicht zu der bei Friedlaender angeführten, ungedruckten, aus dem Jahre 1802 stammenden Fassung geführt hat, darüber könnte diese vielleicht Aufschluß geben.

Oswald Jonas (Berlin).

Zur Frage der Herausgabe ungarischer Volkslieder. Mehr als drei Jahre nach dem Erscheinen meiner „Ungarischen Volkslieder" versucht Béla Bartók nachzuweisen, daß meine Ausgabe „in jeder Hinsicht gänzlich mißlungen" sei und glaubt das deutsche Publikum vor ihr „warnen" zu müssen. Für mich enthält die Bartóksche Kundgebung leider nichts, was ich nicht schon vor Veröffentlichung meiner Arbeit gewußt hätte oder was mich zur geringsten Revision veranlassen könnte.

In den Ausführungen Bartóks kann ich nichts als eine Art persönlichen Bekenntnisses sehen. Ich habe B. an vielen Stellen meiner Ausgabe zitiert, so daß der Verdacht eines Abhängigkeitsverhältnisses entstehen konnte, während ich mir gestattet habe, in grundsätzlichen Fragen mir eine eigene Meinung zu bilden. B. will daher wohl, um Mißverständnissen vorzubeugen, einen deutlichen Trennungsstrich ziehen. Gegen eine solche Erklärung hätte ich nichts einzuwenden.

Auf den Sonderwert meiner Ausgabe einzugehen, lag aber B. offenbar gänzlich fern. Sonst wäre es unerklärlich, daß er an Allerwesentlichstem, was über eine Volkslieder-Anthologie zu sagen wäre, vorbeiredet, z. B. die Übersetzungen mit keinem Wort erwähnt, die Frage nach dem Wert der Melodik, nach (B. ist über diesen altmodischen Begriff vielleicht hinaus) der Schönheit der vorgelegten Beispiele überhaupt nicht aufwirft. Die Besprechung bringt in der Hauptsache nur eine Wiederholung der Bartókschen, den Spezialisten bekannten, aber auch von ungarischen Fachleuten keineswegs allgemein anerkannten volksliedkundlichen Theorien und ihre Anwendung auf meine Ausgabe.

Ich hatte bei den Vorarbeiten auch die einschlägige Literatur von Bartók und Kodály sorgfältig durchgearbeitet, habe mir aber aus guten Gründen eine Nutzanwendung der „Bauernlied"-Theorie nicht zu eigen gemacht, diese vielmehr (ohne Bartóks Namen zu nennen) im Vorwort als unwissenschaftlich und einseitig abgelehnt und diese Ablehnung, soweit in dem engen Rahmen möglich, begründet. Daß B. nun vom Standpunkt seiner Theorie aus meine Auswahl verurteilt, ist selbstverständlich. Das Gewicht seines Urteils wird durch die Tatsache gekennzeichnet, daß er Richter und Partei in einer Person ist.

Neu ist höchstens, daß er zugibt, daß es außer dem Bauernlied (das er nach wie vor als das eigentliche Volkslied ansieht) noch ein „städtisches Volkslied" gibt, daß er zwischen städtischem und ländlichem Zigeunerstil unterscheidet, und dem „volkstümlichen Kunstliede", dessen Behandlung und Berücksichtigung man in seinen Werken und Ausgaben vermißt, widerstrebend eine gewisse Daseinsberechtigung zubilligt. Dies ist schon ein Zugeständnis an die wissenschaftliche Begriffsbestimmung des Volksliedes und steht im Widerspruch zu seiner Bauernlied-Theorie, wie sie in dem Werke niedergelegt ist, das den Untertitel führt „Versuch einer Systematisierung des ungarischen Bauernliedes" — womit sich der Inhalt deckt —, dessen Obertitel aber irreführend lautet: „Das ungarische Volkslied".

Mit dieser Theorie, dieser romantisch-sentimentalen Unterscheidung zwischen „echtem" und „unechtem" Volkslied oder „Volkslied" und „volkstümlichem Kunstlied", die von der heutigen Volksliedkunde längst zum alten Eisen geworfen ist, steht und fällt auch B.s Urteil über meine Auswahl, Varianten usw., einschließlich der Vertretung einzelner Typen, von denen ich „allerwichtigste" ausgelassen haben soll.

Wer sich ein unparteiisches Urteil über Wert oder Unwert meiner Auswahl bilden will, braucht diese nur mit älteren Anthologien zu vergleichen oder auch mit den in Bartóks „Das ungarische Volkslied" enthaltenen 320 Musterbeispielen ungarischer Bauernlieder, um deren musikalisches Niveau die Bauern anderer Länder die ungarischen Bauern nicht zu beneiden brauchen. Wenn der ungarische Volksliederschatz wirklich nur aus solchen unbeholfenen, reizlosen Melodien bestände, so würde es sich außer für einige Ethnologen überhaupt nicht lohnen, sich mit dem ungarischen Volkslied zu beschäftigen, am allerwenigsten für ein nicht-ungarisches Publikum von Musikern und Musikfreunden, für das meine Ausgabe bestimmt ist. Glücklicherweise ist aber das Bauernlied auch in Ungarn nur ein kleiner Teil des

Volksliedes. Und so konnte ich eine Auswahl zusammenstellen, die im Vergleich zu ihrer Knappheit (44 Nummern) mehr Typen enthält als irgendeine andere Sammlung, einschließlich der bisher gedruckten Ausgaben von Bartók, vor allem aber eine Reihe der zweifellos schönsten, beliebtesten, musikalisch bezeichnendsten und für den Ausländer interessantesten Beispiele; mag sie auch nicht nach dem Geschmack B.s sein, so hat sie doch auch bei ungarischen Kennern lebhafte Zustimmung gefunden, wofür ich aus einer großen Zahl von Anerkennungen u. a. das begeisterte Urteil einer Autorität wie Prof. Desiderius Demény anführen könnte.

Und an Ausgaben liegen auch von ungarischer Seite aus neuester Zeit, und nicht nur aus dem „unwissenschaftlichen" 19. Jahrhundert, Volkslieder-Anthologien vor, die unbekümmert um die folkloristischen Theorien von Bartók aus allen Gattungen des ungarischen Volkslieds wählen, nicht bloß aus dem Bauernlied: so die von Demény (Rózsavölgyi-Budapest), von Kern und Molnár („Daloskert"), Kern und Jekel, Haupt (Rob. Forberg, Leipzig).

Auf die Besprechung von Bartók habe ich noch folgendes zu erwidern: nicht einmal die Ausstellungen in kleinen Einzelheiten, an denen er meine „Unwissenheit" demonstrieren will und die im Verhältnis zu dem Gesamtergebnis keine Rolle spielen würden, halten einer Nachprüfung stand. Zu Nr. 1: B. wirft beide von mir objektiv angeführten Hypothesen durcheinander. Nach der einen, von Kern und Káldy vertretenen, ist das Lied schon im 17. Jahrh. gesungen worden. Die Verfasserschaft Luttenbergers für die Melodie würde noch nichts gegen das höhere Alter des Textes beweisen. Nr. 3: der Verfassernamen ist schon in einem Teil der 1. Auflage und 1929 in der 2. Auflage nachgetragen worden; daß die Melodie nicht genau dem (isometrischen) Schema der Bauernlieder gleicher Gattung entspricht, widerlegt nicht die Annahme, daß der Verf. den Stil alter Balladen nachgeahmt hat. Demény nennt die Melodie eine „außerordentlich geschickte Nachbildung der Volksballaden". Nr. 4: die Verantwortung für das angebliche „Falsifikat" trägt der als Quelle genannte Ungar F. Korbay, für die Aufzeichnung von Nr. 6 Bartalus (M. Népdalok III, 7), wobei zu beweisen wäre, daß die Abweichung der Bauernvariante in „Erdélyi Magyarsag" von Bartók und Kodály die Variante von Bartalus wirklich als „Falsifikat" erweist; hierfür genügt die analytisch-mathematische Methode B.s natürlich nicht, denn sie stellt ja nur die Merkmale der Bauernmelodien fest, und ihre Anwendung als Kriterium auf andere Gattungen ist ein logischer circulus vitiosus. Dasselbe gilt von Nr. 38 und allen nicht-angeführten Beispielen angeblich „unrichtiger Aufzeichnung", bei denen B. seine Bauernvarianten als das Maß aller Dinge hinstellt.

Nr. 44: auch hier habe ich beide Hypothesen für die Herkunft objektiv nebeneinandergestellt. Daß eine ältere Fassung der Melodie dem Fürsten Franz II. Rákóczi bekannt gewesen sei, ist nach Káldy, dem besten Kenner der Kurutzenlieder, sehr wohl möglich. Was Bihari oder andere Redaktoren oder Bearbeiter an der Melodie herumgemodelt haben mögen, ist für die Bestimmung des Alters unwesentlich und zweifelhaft. Für die Hypothese, daß der Text schon früh der Melodie untergelegt wurde, stütze ich mich auf persönliche Angaben von Alexander Jemnitz und die Ausgabe von Deak Gerö.

Daß ich Zigeunerlied mit volkstümlichem neueren Kunstlied identifiziere, ist eine aus der Luft gegriffene Behauptung. Im Vorwort ist klar unterschieden zwischen „Zigeunerlied", „zigeunerisch beeinflußtem Lied", „volkstümlichem Kunstlied" und „Mischtypen", und ausdrücklich, ganz im Sinne von Bartóks neuerlichen Ausführungen, von der Zigeunermusik als einem bloß „ummodelnden" Vortragsstil gesprochen.

Die Hypothese, daß die sogen. Zigeunerskala, die in Ungarn aber doch vorwiegend von Zigeunern (nach B. nur von „städtischen" Zigeunern) benutzt wird, nicht auf diese beschränkt ist, sondern arabisch-türkischer Herkunft ist, brauche ich ebenfalls nicht von Bartók zu lernen, sondern habe sie in anderen Bänden meiner

Sammlung an vielen Stellen selber ausgesprochen, z. B. im Vorwort zu den Griechischen, Albanischen und Rumänischen Volksliedern (1928), wo es heißt: „Übrigens dürfen keineswegs alle Lieder, denen die sogen. ‚orientalische Skala' mit dem charakteristischen Anderthalbtonschritt zugrunde liegt, ohne weiteres als Zigeunerlieder angesehen werden. Diese in Deutschland fälschlich ‚Zigeunerskala' genannte Tonleiter problematischer Herkunft ist nicht nur der Zigeunermusik eigentümlich, sondern in allen Mittelmeerländern verbreitet, die dem Einfluß orientalischer Völker wie Mauren, Araber, Sarazenen und Türken ausgesetzt waren. Ihr Vorkommen bei den Zigeunern weist vielleicht auf ältere gemeinsame Ursprünge zurück".

Alles andere, was Bartók gegen meine Ausgabe sagt, sind unbewiesene Behauptungen oder persönliche Geschmacksurteile, insbesondere alles, was er über die Bearbeitungen vorbringt. Im einzelnen laufen ihm auch hierbei handgreifliche Fehlurteile und Irrtümer unter, so, wenn er die Begleitungen so primitiver pentatonischer Melodien wie Nr. 10 und 13, die nur als Demonstrationsbeispiele und nicht als Vortragsstücke angeführt, und deshalb nur mit einer einfachen akkordischen Unterlage versehen sind, als „abschreckend kahl" brandmarkt, oder wenn er in einer Meisterbearbeitung von Justus H. Wetzel (Nr. 6) Oktavenparallelen wittert, die weder klanglich noch nach den engherzigsten Schulregeln als solche anzusprechen sind; ebenso bei Nr. 14, wo die leicht zu vermeidende Parallele besser klingt als die andere Alternative.

Nachdem B. alles, was nicht nach seinem Geschmack ist, verurteilt hat, hebt er ein Lied (Nr. 9) als „die einzige tadellose" unter 44 Nummern hervor. Es ist wohl kein Zufall, daß diese Nummer aus einer von Béla Bartók und Zoltán Kodály herausgegebenen kleinen Blütenlese stammt. B. wundert sich darüber, daß ich nicht mehr Lieder dieser Art gebe. Er findet es „unbegreiflich" und forscht nach dem Grunde dieser Unterlassungssünde, fragt, ob mich „gerade die Vorzüglichkeit abgeschreckt" (!!) habe. Nun, ich will ihm zu Hilfe kommen. Der Grund ist einfach dieser: der Verleger Rozsnyai hat zu viel Geld verlangt! Außerdem fand ich, daß wenige Beispiele dieser Art vollauf genügten. Es wäre ja gerade die von B. gerügte Bevorzugung einzelner Typen gewesen, wenn ich dieser hübschen, aber etwas eintönigen Auswahl noch mehr Lieder entnommen hätte. Da schienen mir doch ein geistliches Volkslied (Nr. 1), einige balladenartige (2—6) und pentatonische Melodien (10—14), die Kurutzenlieder (42—43) und solche Perlen der Melodik wie 17—29, darunter Szentirmays „Eine Schöne gibt's nur auf der Welt" (21) oder die für uns Deutsche durch ihre Beziehungen zur Kunstmusik wichtigen Nr. 32—41 unentbehrlicher.

Warum aber verschweigt B., daß ich aus seiner Sammlung nicht bloß die „einzige tadellose Nummer" 9, sondern auch noch Nr. 7 und 8 entnommen habe? Etwa weil die beiden anderen Lieder nach Aufzeichnung und Bearbeitung von — Béla Bartók sind? Oder findet er seine Begleitungen weniger „tadellos" als die von Kodály? In diesem Falle müßte ich den jüngeren Bartók in Schutz nehmen. Die Bearbeitungen sind, genau wie die von Kodály, beileibe keine hohen Kunstleistungen; sie benutzen getreulich Note für Note die Gesangsmelodie als Klavieroberstimme und stehen an künstlerischer Qualität nicht höher als der Durchschnitt der Bearbeitungen meines Bandes. Aber sie genügen für den Zweck meiner Ausgabe, sind im Gegensatz zu späteren Volksliederbearbeitungen des Komponisten erfreulich unpersönlich, anspruchslos und klingen hübsch und nett. Sollte B. es übelgenommen haben, daß in einer sonst von ihm unabhängigen Ausgabe Beiträge von ihm figurieren, die ich in der Annahme seines Einverständnisses von seinem Verleger erwarb, so wird er hoffentlich einsehen, daß seine Verstimmung unbegründet ist.

Heinrich Möller (Naumburg).

Bücherschau

Adlung, Jacob. Musica mechanica organoedi (d. i. Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch u. Erhaltung usw. der Orgeln, Clavizymbel, Clavichordien u. a. Instrumente. Bd. 1, 2). Berlin 1768. Originalgetreuer Neudruck mit einem Nachwort hrsg. von Chr. Mahrenholz. gr. 8°, 291, XX, 185 S. m. Abb. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 20 RM.

Aigrain, René. Religious Music. Tr. by Canon Mulcahy. 8°. 292 S. London 1931, Sands & Co.

Aldega de Valdés Ciska. L'impostazione e l' educazione della voce. 4°. Roma 1931, Studio musicale romano. 12 L.

Anschütz, Georg. Abriß der Musikästhetik. 8°, X u. 196 S. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.

Das Buch des Hamburger Gelehrten, dem wir bisher vor allem bedeutende wahrnehmungspsychologische Forschungen auf Grenzgebieten zur Musikpsychologie zu verdanken hatten, ist, nach den Angaben des Vorworts, Skizze oder Sukkus eines umfänglichen Werks über „Die Grundlagen der Musik", für welches der Verf. die Zeit noch nicht gekommen sieht. Es ist ein sorgfältiger Leitfaden, der sich schon auf den ersten Blick durch den gründlichst bis in den einzelnen Absatz hinein durchgegliederten Aufbau empfiehlt, wie er sogleich aus der einleitenden Inhaltsübersicht zu ersehen ist. Gleichwohl darf man hier nicht eigentlich ein Lehrbuch für populäre Zwecke erwarten; die Darstellung, ohne „hoch" wissenschaftlich oder schwierig zu sein, hält offenbar absichtlich die Mitte zwischen rein informativer und selbständig wissenschaftlicher Behandlung der Probleme.

Das Schwergewicht der Arbeit, soweit ein wissenschaftlicher Maßstab angelegt werden soll, liegt zweifellos im Psychologischen. Im besonderen die Kapitel über das Hören, über „Die musikalische Anlage", „Die Charakteristik der Tonarten", „Farbe und Ton", „Musik und Raumcharakter" bringen teils wesentlich Neues, teils ausgezeichnete Zusammenfassungen und Auswertungen eigener und fremder Detailarbeit durch den Verf. In seiner ästhetischen Haltung tritt bei Anschütz am meisten das hervor, was der Engländer „commonsense" nennt, ohne daß gleichwohl Tiefe und Geist zu vermissen wäre. Sie ist wesentlich als eine sehr gemäßigte „Ausdrucksästhetik" zu charakterisieren, mit Neigung zu gelegentlicher Überwertung (oder definitorischer Überdehnung) des „Inhaltlichen"; der in seiner Knappheit ebenso anregende wie bedeutende Schlußabschnitt „Über das Wesen der Musik" gibt zusammenfassend eine Musikphilosophie von recht eigenartigem Gepräge. So sehr dem Verf. ästhetischer Formalismus fern liegt, hält sein Glauben an die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik doch gewisse wohlerwogene Grenzen, wie dies am einfachsten aus dem bemerkenswerten Versuch einer musikalischen Kategorienlehre (im 5. Abschnitt) ersichtlich ist.

Im einzelnen betrachtet, weist das Werk unter einer Fülle von Anregendem und Bedeutendem begreiflicherweise auch manches Anfechtbare auf, wovon hier das Interessanteste und Greifbarste kurz registriert sei.

Besonders exponiert sind vor allem die historisch-phänomenologischen Konstruktionen Anschütz': großzügig und gewagt, im einzelnen eben darum ungenau und angreifbar; so etwa seine Parallele Bach—Kant (S. 14 f.). Hierher gehört auch das Detail, daß das „Quintenprinzip" im gotischen Organum einerseits und der Bachschen Fuge andrerseits so verschieden ist, daß man den Zusammenhang kaum sieht (14): die Imitation in der Quinte fehlt ja im Mittelalter noch so gut wie ganz, und die starre Quintenhomophonie bedeutet denn auch so ziemlich ihr Gegenteil. Leicht mißzuverstehen ist, in anderem Zusammenhang, die Wendung von der „Musik in ihren Anfängen" (17, 18), wo einerseits die Tonhöhe, andrerseits das geräuschige Element als Hauptmittel solcher Musik bezeichnet wird; die Bedeutung der Tonhöhe als solcher scheint hier, gerade im Hinblick auf die urtümlichere Musik, überwertet zu sein. Auch sieht Anschütz zwischen Musik und Poesie eine größere Kluft, als ihr ursprüngliches Zwillingsdasein rechtfertigen würde: der Unterschied, etwa in der schriftlichen Fixierung (19), ist mehr nur der eines entwicklungsmäßigen Zurückbleibens oder Nachzügelns der Musik. — Ferner begegnet bei Anschütz in der musikalischen Fachterminologie gelegentlich Ungewohntes oder Unexaktes: so einmal „Polyphonie" statt Mehrstimmigkeit im allgemeinen (13), „Modulieren" für bloßen Halb-

schluß (45), mangelnde Auseinanderhaltung von Modulation (im engeren Sinne) und Tonartrückung (48); auch die im einleitenden Abschnitt gegebenen Abgrenzungen der Teildisziplinen der Musikwissenschaft entsprechen nicht durchwegs genau dem Gewohnten.

Harmonietheoretisch interessant, aber verwundbar ist bei Anschütz die Auffassung, daß dem Ton auch im Akkord eine gewisse eigene tonikale Valenz eigne (42 f.). So gewiß ein Ton an sich in erster Linie als „Träger oder Repräsentant der Tonart" gelten kann, „die sich über ihm als Grundton aufbaut", fragt es sich doch, ob ihm dieser Sinn auch dann noch bleibt, wenn er als Teilgestalt in eine Akkordstruktur eingegangen ist, die doch ihrerseits ihren bestimmten tonartlichen Sinn hat. Merkwürdig, und wahrscheinlich einer individuellen Einstellung des Verf. zuzuschreiben, ist in diesem Zusammenhang der Umstand, daß Anschütz dem Sext-Akkord diejenigen Eigenschaften beilegt, die nach allgemeiner Erfahrung nicht ihm, sondern dem Quart-Sext-Akkord zukommen (ebenda). — Den „Tristan-Akkord" in der Form *f—h—dis—gis* auf *cis* als „Grundton" und damit auf einen gewöhnlichen großen (Dominant-)Nonakkord zu beziehen, nimmt sich zwar unbedingt verführerisch aus (44), geht aber streng genommen nicht an, weil es eine enharmonische Substitution (*eis* für *f*) voraussetzt. Die Verwandlung in [*e*] *gis h dis f* wäre korrekter und verrät denn auch die ungewöhnlichere Struktur des fraglichen Nonakkords. — Wenn ferner der Übergang in die im Quintenzirkel entlegenere Ober-Mediante (in Dur) weniger schroff wirkt als der in die nähere Unter-Mediante (48), so hat das seinen Grund darin, daß etwa *E* dur gegenüber *C* dur bloß die Quint (die Dominante), *A* dur dagegen die Tonika selbst aufhebt; analog erklärt sich die umgekehrte Sachlage beim Modulieren nach *Es* und *As* daraus, daß *Es* dur nur die Dominante, *As* dur hingegen die Tonika von *C* als Terz beibehält. Ähnliche Gründe hat das von Anschütz (56) erwähnte häufige Besserzusammenpassen von Dur und Moll als zwischen den entsprechenden Tonarten von gleichem Klanggeschlecht.

Der „Abriß", der im allgemeinen durch Vielseitigkeit und Vollständigkeit auf verhältnismäßig so knappem Raume ausgezeichnet ist, läßt immerhin auch Einzelheiten vermissen; es ist wohl besondere Absicht, wenn eine Ästhetik der konkreten musikalischen Formen nicht versucht wird, besondere Formen, wie Rezitativ und Arie, strophische und durchkomponierte Liedform usw. oder das Prinzip der motivischen Arbeit, und überhaupt das Wesen der musikalischen Architektonik (nach den beiden Polen von Steigerung und Kontrast), unberührt bleiben. An Psychologischem wäre allenfalls eine Erwähnung der pathologischen Unmusikalität, der Komponententheorie des Klangs, des Verhältnisses zwischen äußerem und innerem Gehör, Tonwahrnehmung und Tonvorstellung erwünscht gewesen. Auf S. 133 geht Anschütz knapp an dem letzteren Problem vorüber, d. h. an der für das musikalische Schaffen wie für das Musiklesen so wesentlichen Tatsache, daß das innere Hören vom äußeren nicht bloß quantitativ, der Intensität nach, sondern qualitativ verschieden ist (Dissoziierung der Komponenten der Tongestalt — wie von mir nachgewiesen). — Zum Psychologischen seien ferner noch folgende Glossen erlaubt: Ob die eingestrichene Oktave, wie Anschütz (37) vermutet, „entwicklungsgeschichtlich die älteste" ist, scheint fraglich. Das Zentrum und damit die optimale Zone des Hörbereichs hat sich im Laufe unsrer neueren Musikentwicklung nach oben zu verschoben; im Altertum und Mittelalter lag die obere Grenze des Tonsystems noch innerhalb oder doch wenig über der eingestrichenen Oktave, während es bis in die große hinunterragte. — Was das absolute Gehör betrifft, hat dieses an und für sich mit analytischer Einstellung nichts zu tun (170, 175), so wenig wie das Vermögen, an einem Gemälde auch die Farben als solche zu erkennen und gedächtnismäßig festzuhalten. Vielmehr gibt es einen analytischen und einen synthetischen (ganzheitlich gerichteten) Typ des Absoluthörens. Oft sind extrem ganzheitlich (integriert) disponierte Personen mit hervorragendem absolutem Ohr begabt; für sie sticht der Einzelton oder Einzelakkord aus dem musikalischen Zusammenhang nicht spontan hervor, und kompliziertere Tongestalten, soweit prägnant, werden von ihnen leichter identifiziert als isolierte Töne. — Bezüglich der Fähigkeit richtiger Intonation (des Nachsingens selbst nur eines einzigen vorgegebenen Tones), wäre, über Anschütz hinaus, hinzuzufügen (161), daß hier grundsätzlich überhaupt kein Prüfstein der musikalischen Anlage gegeben ist, da ein völliges Versagen der Kehlkopfinnervation selbst bei hochentwickeltem absolutem Gehör vorkommen kann. Entgegen der bestechenden Interpretation Anschütz' (185) muß auch gesagt werden, daß „hoch" und „tief" doch wohl zu den phänomenalen Raumattributen der Töne gehört: es ist unmittelbar physiologisch gegründet, im Phonationsvorgang, dessen Auf und Ab unmittelbar empfunden wird. Ferner wäre zu S. 30 anzumerken, daß die „allgemeine Konvention" eines $a' = 435$ Hertz leider nur auf

dem Papier besteht, daß vielmehr nicht bloß aus „technischen Gründen", besonders in Konzert und Oper, die Höherstimmung heute fast allgemein Mode ist. Und schließlich läßt sich gegen die Skepsis bezüglich der Zukunft der traditionellen musikalischen Gebilde geltend machen, daß es stets auf das Ganze ankommt: das „Element" hat sich noch immer mit seiner Eingliederung im Ganzen gewandelt und wird es auch künftighin tun. Das Problem läge also eher bei der Möglichkeit neuer großer Formen, neuer Ganzgebilde, die auch altem Material neuen Inhalt verleihen würden. — Um ein reines Versehen handelt es sich übrigens auf S. 57, wo statt „vH" wohl „zu Hundert" zu setzen ist.

Gegenüber der Gesamtleistung der Anschützschen Musikästhetik fallen diese Einzelheiten natürlich wenig ins Gewicht; z. T. hat es sich uns lediglich um Anregungen gehandelt, die dem geplanten Ausbau des Buchs dienlich sein könnten, das gewiß vom philosophisch reiferen Musikbeflissenen, Lehrer wie Schüler, herzlich willkommen geheißen werden muß. Dies umso eher, als wir eine zugleich knappe und moderne Musikästhetik seit langem zu vermissen hatten. So tritt das Buch in eine Bresche, die es zweifellos auf längere Zeit hinaus auszufüllen bestimmt sein wird. Albert Wellek.

Was weißt Du von **Bach?** Johann Sebastian Bachs Leben und Werke von Adolf Aber. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles und Notenbeilagen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Barnes, William Harrison. The Contemporary American Organ; its Evolution, Design and Construction. 4°, 341 S. New York 1930, Fischer & Bro.

Bates, Frank. Reminiscences and Autobiography of a Musician in Retirement. With a Forewd. by the Right Rev. Bishop Russell Wakefield. 8°, 160 S. Norwich, Jarrold.

Was weißt Du von **Beethoven?** Ludwig van Beethovens Leben und Werke von Adolf Aber. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles und Notenbeilagen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Bell, Maurice F. Church Music. New Ed., Rev. 16°, 187 S. Milwaukee 1930, Morehouse Publishing Co.

Boggs, Ralph Steele. Folklore, an Outline for Individual and Group Study. [University of North Carolina Extension Bulletin. Vol. 9, No. 6.) 8°, 47 S. Chapel Hill, N. C., 1929, The University of North Carolina Press.

Bourcet, Marguerite. Un Chant au Long de la Route. Vingtcinq Années de Schola. Maçon, Protat.

Was weißt Du von **Brahms?** Johannes Brahms' Leben und Werke von Eberhard Creuzburg. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilagen und -beispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Browne, C. A. The Story of our National Ballads. Rev. and enl. ed. XII, 8°. 315 S. New York 1931, T. Y. Crowell Co.

Cernicchiaro, V. Storia della musica nel Brasile. 8°. Milano 1931, Frat. Riccioni.

Cesari, Gaetano. Lezioni di Storia della musica. Prima parte. 4°. Milano 1931, G. Ricordi e C.

Cesari, G., H. **Closson,** L. **De la Laurencie,** A. **Della Corte,** C. **Zino.** Antonio Bartolomeo Bruni, musicista cuneese (1751—1821). Ricerche e studi. Biblioteca per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici per la Provincia di Cuneo. Diretta da Attilio Bonino. Collezione Luigi Burgo. Vol. I, N. 1. 8°, XII, 222 S. Torino 1931, S. Lattes & C. Ausgabe in 1050 Exemplaren. 20 L.

Champlin, Doris S. Music and the Child. 8°, 87 S. New York 1930, Child Study Association of America.

Cortot, Alfred. Rational Principles of Pianoforte Technique. Tr. by R. Le Roy-Métaxas. 102 S. fol. Paris 1930, M. Senart; Boston, O. Ditson Co.

Creuzburg, Eberhard. Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781—1931. Mit einem Vorwort von Bruno Walter. Zum 25. November 1931 hrsg. von der Gewandhaus-Konzertdirektion. gr. 8°, 162 S. mit zahlr. Abb. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 10 RM.

[Inhalt: Zum 25. Nov. 1931. — Vorgeschichte bis 1781. — Die Gewandhaus-Konzerte 1781—1835. — Die Konzerte unter Felix Mendelssohn Bartholdy (David, Hiller, Gade) 1835–1848. — Die Konzerte unter Julius Rietz 1848–1860. — Die Konzerte unter Carl Reinecke

1860–1895. — Die Konzerte unter Arthur Nikisch 1895–1922. — Die Konzerte unter Wilhelm Furtwängler 1922—1928. — Die Konzerte unter Bruno Walter seit 1929. — Verzeichnis der Direktionsmitglieder.

David, Pierre. L'électro-acoustique, Rapports de l'acoustique moderne et de l'électricité. Conférence. 8°, 39 S. Paris 1930, Hermann & Cie.

Davies, Clara Novello. You can Sing. 12°, 238 S. London, Selwyn & Blount, Ltd.

Davies, Walford, and C. F. **Simkin.** The Organs of the King's Free Chapel of St. George's, Windsor. Windsor, Oxley & Son.

Delmas, Marc. Gustave Charpentier et le Lyrisme français. 8°. Paris 1931, Delagrave.

Diller, Angela. The Story of Siegfried. 4°, 33 S. New York 1931, J. Cape & H. Smith, in cooperation with G. Schirmer (Inc.).

Escholier, Marc. Le Phonographe et le Droit d'Auteur. Préf. de M. Achille Mestre. 8°, 200 S. Paris, Librairie du Recueil Sirey.

Etten, H. van. La Musique dans les Prisons. 11 S. Paris, Librairie du Recueil Sirey.

Festschrift, Adolf Koczirz zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Robert Haas und Josef Zuth. Wien [1930], Ed. Strache.

Das 56 Seiten starke Heft, eingeleitet durch einen Brief mit persönlichen Erinnerungen an den Jubilar von Guido Adler, vereinigt vierzehn Aufsätze vorwiegend aus dem Spezialgebiet des Lautenmusikforschers. Maurice Cauchie-Paris steuert einen Hinweis bei auf Maximilien Guilliaud (etwa 1522—1597), Robert Haas einen solchen auf die dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro — entsprechend Himmel, Erde, Hölle der Szene —, Karl Koletschka einen solchen auf „Esaias Reusner, Vater und Sohn, und ihre Choralbearbeitungen für die Laute". Im Gegensatz zu Reusner Vater, dessen „Musicalischen Lust-Garten" 1645 Koczirz zur Veröffentlichung vorbereitet hat, schreibt der Sohn bereits in neufranzösischer Tabulatur und verziert reichlich. Einen sprachgeschichtlichen Beitrag gibt Victor Junk (Wendenschimpf), den Kunsthistoriker weist Robert Lach auf das mittelalterliche Musikdrama als Quelle der Kompositionstechnik in der mittelalterlichen Malerei mit gleichzeitiger Darstellung einzelner Phasen einer Begebenheit auf einem Bilde[1]. Anton Malacek gibt Notizen zur Biographie des Anton Rotta, Paul Nettl zu einer Wiener Tänzehandschrift um 1650, einer Gebrauchshandschrift, die u. a. das „Wienische Ballet" aus den (von Ecorcheville herausgegebenen] Kasseler Suiten vervollständigt. Leopold Nowak weist auf die durmäßige Akzidentensetzung bei Judenkunig hin in seinem Beitrag: „Paul Hofhaymers ‚Nach willen dein' in den Lautentabulaturen des 16. Jahrhs." Einen Brief Tobias Haslingers an C. F. Peters über eine Beethovengesamtausgabe, für welche 1810 gerade die Beliebtheit der (sonst reich verbreiteten) Kompositionen Beethovens ein wichtiges Hindernis gebildet hatte, teilt Alfred Orel mit. Über die Sarabande in den Solopartien des Lautenisten Sylvius Leopold Weiß (1686—1750) handelt Karl Prusik. Erich Tschernitschegg macht Mitteilungen zu den Violintabulaturen im Germanischen Museum in Nürnberg. Die Entwicklungsphasen der byzantinischen Notation teilt Egon Wellesz, in Übereinstimmung mit H. J. W. Tillyard, in zeitlichen Folgen und unter Mitteilung der paläographischen Merkmale (Riemanns Einteilung) ein in: I. die ekphonetischen oder Lesezeichen (9.—13. Jahrh.), II. die byzantinischen Neumen: 1. die frühbyzantinische (paläobyzantinische, Strichpunkt-, Linear-)Notation (10.—12. Jahrh.), 2. die mittelbyzantinische (hagiopolitanische, runde) Notation (12.—15. Jahrh.), 3. die spätbyzantinische (kukuzelische, hagiopolitanisch-psaltische) Notation (15.—19. Jahrh.). Johannes Wolf teilt den Inhalt des Lautenkodex mus. ms. 40588 der B. B. mit, dessen mannigfaltige Beziehungen zu den handschriftlichen und gedruckten Werken mit Hausmusik des 15. und 16. Jahrhs. einer Untersuchung wert wäre; Josef Zuth gibt Daten zur Biographie des „letzten Lautenisten"

[1] Freilich ist dieser Zusammenhang in der Kunstgeschichte bekannt. Wenn Lach S. 18 schreibt: Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, scheint mir nun ein aufhellendes Licht auf die bekannte, für unser Empfinden so befremdende Kompositionstechnik der mittelalterlichen Malerei zu fallen, derzufolge bei der Darstellung einer Begebenheit die einzelnen Phasen derselben alle gleichzeitig in dem alten Bilde dargestellt werden; so schreibt bereits Emile Mâle in seinem grundlegenden Werk: L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1925 [3], III, S. 80: Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la Vie de la Vierge, — où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond du paysage, où les acteurs du drame se transportent naivement d'une mansion à une autre, — nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique.

und, nach Zuth, eigentlichen Einbürgerers der Gitarre in Deutschland, Christian Gottlieb Scheidler, der 1778 als Hoflautenist und Violoncellist (nebenbei auch Fagottist) in Mainz angestellt wird und seit 1806 seine Pension in Frankfurt a. M. genießt. — Ein Verzeichnis der Aufsätze des hier geehrten führenden Lautenmusikforschers wäre willkommen gewesen. Hans Engel.

Fladerer, Oswald. Die sudetendeutschen Volkstänze. Tanzweisen, mit Tanzbeschreibungen versehen, aus d. deutschen Gauen der Tschechoslowakei. Ges. u. hrsg. Teil 3/4. gr. 8°, 32 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.60 RM.

Gertler, Wolfgang. Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. (Freiburger [i. Br.] Dissert.) 8°, VIII, 176 S. Leipzig 1931.

Was weißt Du von **Haydn?** Josef Haydns Leben und Werke von Alfred Baresel. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilagen und -beispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Höweler, Casper. Muziek Geschiedenis in Beeld. gr. 2°, XX u. 120 S. Amsterdam 1931, H. J. Paris.

Hunter, Stanley Amstrong. Music and Religion. Introd. (by) Clarence Dickinson. 12°, 231 S. New York 1930, The Abington Press.

Jacob, G. Orchestral Technique. 8°, 106 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 6 sh.

James, Mary Ingles. Scientific Tone Production. A Manual for Teachers and Students of Singing and Speaking. 8°, 101 S. Boston 1931, Boston Music Co.

Kapp, Julius. The Women in Wagner's Life. Translated from the German by Hannah Waller. 8°, XIV, 284 S. New York 1931, Alfred A. Knopf.

Kittler, Günther. Geschichte des protestantischen Orgelchorals von seinen Anfängen bis zu den Lüneburger Orgeltabulaturbüchern. (Greifswalder Diss.) 8°, 112 S. u. 3 S. Notenbeispiele. Arneburg, Elbe, 1931 (Breitestr. 40), Heyer. 6 RM.

Klugmann, N., und M. **Dumesnil de Gramont.** De Luther à Wagner. Essai de psychologie ethnique. Préface de J.-L. Breton. 8°. Paris 1931, Libr. philosophique Vrin.

Konkle, Burton Alva. Joseph Hopkinson, 1770—1842, Jurist, Scholar, Inspirer of the Arts. 8°, 373 S. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Kornerup, Thorvald. Indisches Tonsystem (mit 22 Srutis), aufgeklärt durch tertiäre Teilung und Transponierung zweier Skalen. Deutsch . . . v. P. Friedrich Paulsen. 8°, 12 S. Kopenhagen 1931, Vald. Pedersens Bogtrykkeri.

Kunst, J. A Study on Papuan Music written at the hand of phonograms recorded by the ethnographer of the expedition, Mr. C. C. F. M. Le Roux, and of other data. (Expedition to the Central Mountains [Nassau-Range] in the Netherlands East Indies 1926.) V. The Netherlands East Indies Committee for Scientific Research. 4°, VIII, 98 S. Weltevreden, D. E. I., 1931, G. Kolff & Co.

Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Bd.: Kaukasusvölker. 2. Abtlg.: Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge. Transkription und Übersetzung d. Texte von Dr. Robert Bleichsteiner. (Akad. d. Wiss. in Wien. Philos.-hist. Klasse. Sitzungsberichte, 205. Bd., 1. Abh.) 8°, 64 S. Wien 1931, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.

Lambton, Gervase. Gilbertian Characters, and A Discourse on W. S. Gilbert's Philosophy in the Savoy Operas. Pref. by Viscount Cecil of Chelwood. 16°, 118 S. London, P. Allan & Co., Ltd.

Lasserre, Pierre. Philosophie du Gout Musical. Nouv. Ed., suivie de Trois Etudes sur Grétry, Rameau, Wagner. 8°, 252 S. Paris, Calman-Lévy.

La Laurencie, Lionel de. Inventaire Critique du Fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. (Publications de la Société Française de Musicologie.) 107, 18 S. Paris 1930, E. Droz.

Lenoir, Auguste, und Jean **de Nahuque.** Francis Planté. 8°. Hossegor 1931, D. Chabas.

McGray, Walter, und Carl **Busch.** Principles of Conducting. 12°, 45 S. Chicago 1930, H. T. FitzSimons Co.

Moberg, Carl Allan. Olof Rudbeck d. Ä. och Musiken. (Rudbeck Studier. Festskrift Vid Uppsala Universitets Minnesfest, 1930.) 8°, S. 176—210. Upsala 1930, Almqvist & Wiksell.

Molnár, Anton. Die Bedeutung der neuen osteuropäischen Musik. (Zur Psychologie der Musik als Sprache.) Vortrag bei Versammlung des I. internat. Kongresses des Welt-Musik- und Sangesbundes in Wien am 2. Juni 1930. (S.-A. aus: „Archiv f. d. ges. Psychologie", Bd. 81, Heft 1/2, 1931.) S. 166—178. Leipzig 1931, Akadem. Verlagsgesellschaft.

Mozart-Almanach. Hrsg.: Heinrich Damisch. kl. 8°, 229 S. Wien-Leipzig (1931), Im Selbstverlag der Wiener akademischen Mozartgemeinde. 2.40 RM.

Müller-Blattau, Josef. Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen von der Ordenszeit bis zur Gegenwart. 4°, 163 S. Königsberg 1931, Gräfe & Unger. 4.50 RM.

Nadel, Siegfried F. Der duale Sinn der Musik. Versuch einer musikal. Typologie. 8°, 199 S. Regensburg 1931, Bosse. 10 RM.

Nef, Charles. Histoire de la musique. 2e édition française augmentée de nombreux exemples par Yvonne Rockseth. Préface de André Pirro. 8°. Paris 1931, Payot.

Nelson's Music Practice. Follow My Leader. By Harold Mason. Pupils' Edn. 8°. London 1931, Nelson. 8 d.

de **Ninno,** Alfredo. Storia della musica. Vol. 1. 8°. Roma 1931, Edizione „Sapientia". 15 L.

Pelizzaro, Eugenio. Parsifal. La fede di domani. 8°. Torino 1931, Edizione L'Impronta. 10 L.

Pesenti, G. Canti sacri e profani, danze e ritmi degli Arabi, dei Somali e dei Suahili. 8°. 203 S. Milano 1931, L'Eroica.

Peters, Knud. Den Gregorianiska Sangen; en Kortfatted Orientering i Gregorianiska Koralens Liturgiska och Musikaliska Värld. 8°, 190 S. Stockholm, Svenska Kyrkans Diakon.

Pfeiffer, Theodor. Harmonielehre. Unter bes. Berücksichtigung d. Kirchenmusik. Teil 1. Diatonik. gr. 8°, 114 S. Düsseldorf 1931, Schwann. 3 RM.

Rasmussen, Sigrid. Musikens Historie: Grundtræk. 8°. Kopenhagen 1931, Einar Harcks Forlag.

Regester, John Dickinson. Albert Schweitzer, the Man and his Work. 8°. New York 1931, Abington. 1.50 $.

Ricci, V. L'orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica. 2da ediz. kl. 8°. Milano 1931, Hoepli. 26 L.

Rouald, Sir Landon. Myself and Others. 8°. London 1931, Sampson Low. 12/6 sh.

Sandvik, O. M. Norsk Koralhistorie. 8°, 183 S. Oslo 1930, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Scaglia, C. Guida allo studio delle forme musicali strumentali. kl. 8°. Milano 1931, Hoepli. 16.50 L.

Was weißt Du von **Schubert?** Franz Schuberts Leben und Werke von Ernst Latzko. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles und Notenbeilagen und Beispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Schultz, Helmut. Instrumentenkunde. (Bücherei praktischer Musiklehre.) 8°, VIII, 160 S. mit 43 Abb. auf 16 Taf. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 3.50 RM.

Was weißt Du von **Joh. Strauß?** Johann Strauß' Leben und Werke von Max Steinitzer. 4°, 24 S. 1 Faksimile u. Notenbeilagen u. Beispiele. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Thalbitter, William. Légendes Chants Esquimaux du Groenland. Tr. par Mme. Hollatz-Bretagne. 16°, 189 S. Paris 1929, E. Leroux.

Therstappen, Hans Joachim. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien. (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen. 16. Heft.) 8°, 76 S. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 4 RM.

Toni, Alceo. Strappate e violinate. [Gesammelte Aufsätze.] 8°. Milano 1931, Ed. Alpes.

Tournemire, Charles. César Franck. 12°, 75 S. Paris, Librairie Delagrave.

Upton, George P., and Felix **Borowski.** The Standard Concert Guide. Rev. and Enl. Ed. 12°, 551 S. Chicago 1930, A. C. McClurg & Co.

Vipont, Elfrida. Good Adventure. The Quest of Music in England. 8°, 146 S. Manchester 1931, Heywood. 6 sh.

Wood, Alexander. Sound Waves and their Uses. Six Lectures. 8°, 152 S. London, Blackie & Son, Ltd.

Wood, A. B. A Textbook of Sound, beeing an Account of the Physics of Vibrations with Special Reference to Recent Theoretical and Technical Developments. 8°, XIV, 519 S. London 1930 (American Ed.: New York, The Macmillan Co.).

Woolley, Grange. Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le Wagnérisme et l'evolution de l'idée symboliste. 8°. Paris 1931, Presses universitaires de France. 30 Fr.

Zorzini, G. Teoria generale della musica. 8°. Trieste 1931, Off. Graf. Editoriale Libraria.

Neuausgaben alter Musikwerke

Abel, Karl Friedrich. Sonata *A* dur für Viola da Gamba und Cembalo. Nach dem bez. Baß bearb. von Rich. Engländer. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 2 ℳ.

Weiß Gott, das ist eine Miniatur-Sonate. Man begreift danach die Bemerkung Gerbers im Alten Lexicon (Engländer führt sie in seinem Vorwort an): man könne Abel „kühnlich unter die Zahl der Wenigen setzen, welche das Meiste zu der außerordentlichen Vermehrung unserer Musikliebhaber beygetragen haben", weil seine Instrumentalwerke „durchaus den sanften Charakter seines Instruments an sich tragen und sich durch süßen, mit kräftiger Harmonie verbundenen Gesang auszeichnen, ohne die Regel im geringsten zu verletzen". Kantabilität in reinster Ausprägung in allen drei Sätzen: ein Sonaten-Allegro in winzigster Gestalt (21 + 28 Takte), Andante und Minuetto; gemacht zum Vortrag vor und für Ladies des 18. Jahrhunderts. Das Werkchen ist gedruckt worden: in einer Sammlung von „Six easy Sonatas" und stammt wohl aus Abels frühester und galantester Londoner Zeit nach 1759. A. E.

Das Liederbuch des **Arnt von Aich.** Hrsg. von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Die Liedersammlung des Arnt von Aich gehört neben dem Oeglinschen Liederbuch von 1512 und Schöffers Druck von 1513 zu den ersten erhaltenen deutschen Liederdrucken und somit zu den ältesten deutschen Musikdrucken großen Stils überhaupt. Ihre Neuausgabe ist daher von größtem wissenschaftlichen Interesse, umsomehr, als sich von dem Druck außer einem Tenorstimmbuch auf der preußischen Staatsbibliothek nur ein vollständiges Exemplar auf der Universitätsbibliothek Basel erhalten hat, so daß außer diesem Original bisher nur eine Abschrift in der großen Spartensammlung Emil Bohns auf der Breslauer Stadtbibliothek öffentlich zugänglich war.

Die Herausgeber, Moser und der 1927 verstorbene Bernoulli, legen ihre Partitur in modernen Schlüsseln und mit Verkürzung der originalen Notenwerte auf den vierten Teil vor, so daß die Ausgabe auch für den praktischen Gebrauch geeignet ist. In richtiger Erkenntnis der Satztechnik des deutschen Liedes um 1500 ist nur der Tenor textiert worden, während für die Ausführung der meist unsanglichen drei Begleitstimmen dem praktischen Benutzer Instrumente vorgeschlagen werden.

Ein auf breiter Basis angelegter Revisionsbericht erhöht die wissenschaftliche Brauchbarkeit der Ausgabe.

In der Einleitung versucht Moser die Entstehungszeit des Druckes und die Herkunft der in ihm anonym überlieferten Sätze zu ermitteln. Die Eitnersche „Bibliographie" vermutet 1519 als Druckjahr, ohne jedoch dieses Datum irgendwie stützen zu können. Der Herausgeber macht es wahrscheinlich, daß die Sammlung das weltliche Repertoir der bischöflichen Kammermusik Friedrichs II. von Augsburg enthält, das bald nach dessen Tode (1505) zu seinem Gedächtnis in einem Druck vereinigt wurde. Die Ausgabe wäre also ein Parallelfall zu dem Druck des „Liber selectarum cantionum" von 1520, das zu Ehren des 1519 verstorbenen Kaisers Maximilian das Motettenrepertoir der Hofkapelle zusammenstellt, oder zu dem oben genannten Schöfferschen Druck, der das Repertoir der Stuttgarter Hofkapelle zusammenfaßt. Die bei dieser an sich nicht unwahrscheinlichen Annahme störende Tatsache, daß der Druck nicht in Augsburg selbst, sondern in Köln erfolgte, sucht Moser durch einige geistvolle Hypothesen zu erklären, die aber — mangels jeglicher dokumentarischer Zeugnisse — keine andere als eben eine nur mögliche Erklä-

rung bieten können. Das einzige einigermaßen sichere Ergebnis der Erörterungen Mosers sind die Grenzen „um 1510“ und 1530, zwischen denen die Drucklegung bei Arnt von Aich erfolgt sein muß, wobei die stilistische Haltung der Sätze wenigstens die Zusammenstellung der Sammlung um 1510 mehr als wahrscheinlich macht. Auch aus diesem Grunde könnte also die Zuordnung des Druckes zu der bischöflichen Kapelle des 1505 gestorbenen Friedrich von Zollern sehr wohl den Tatsachen entsprechen.

Weitergehende Aufschlüsse sind vielleicht von der stilkritischen Untersuchung des gesamten deutschen Liedmaterials aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts zu erwarten. Daß die Herausgeber der Erfüllung dieser wichtigen Aufgabe durch ihren Neudruck eine wesentliche Hilfe leisten, sei dankbar anerkannt. Herbert Rosenberg.

Bach, C. Ph. Em. Konzert *B* dur (Wotquenne-Katalog Nr. 171). Für Violoncell u. Pfte. bearb. von Paul Klengel. Edition Breitkopf Nr. 5551. — Für Viola u. Pfte. bearbeitet von demselben. Edition Breitkopf Nr. 5556. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. je 4.50 RM.

Caccini, Giulio. Le Nuove Musiche. Riproduzione dell' edizione del 1601 a cura di Francesco Mantica, preceduta d' una nota di Giorgio Barini. (Prime fioriture del Melodramma Italiano. Vol. IIdo.) Rom 1931.

Farina, Carlo. Die Torgauer Gagliarde und zwanzig Bandi zu 4 Stimmen. (Dresden 1628.) Erstmals f. d. prakt. Gebr. hrsg. von Herm. Diener. Part. Leipzig 1931, Kistner-Siegel. 1.50 RM.

Haydn [Joseph]. Quartet Opus 1 Nr. 1. Newly edited after the original editions by Marion M. Scott. 4°, 38 S. London 1931, Oxford Univ. Press.

Leichte Tänze und Charakterstücke von **Haydn, Keiser, Dittersdorf, Deller, Gluck** und **Lanner,** hrsg. von H. Lemacher und Paul Mies. Part. 2°, 15 S. Köln [1931], P. J. Tonger.

Hasse, Johann Adolf. Sonata per il Cembalo. Hrsg. von Richard Engländer. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 2 RM.

Die vorliegende *F*dur-Sonate des Dresdner Meisters der Opera seria stammt aus einem Ms. der Dresdner Landesbibliothek; in Breitkopfs Manuskripten-Katalogen wird sie fürs Jahr 1763 geführt und gehört da einer „Raccolta“ (I) von vier Sonaten an, die der Dauphine von Frankreich gewidmet ist. Sie mag also kurz nach Hasses Pariser Besuch von 1750 entstanden sein.

Engländer bemerkt in der knappen, aber gehaltvollen Vorrede zu seiner Ausgabe, Hasse habe „in den Anfängen seiner Laufbahn als Cembalist Aufsehen erregt“ und sei „Zeit seines Lebens ein begeisterter Verehrer Domenico Scarlattis“ geblieben. Aber die drei Sätze unserer Sonate zeigen ihn bereits auf dem Wege zu einem neueren, weniger die Vereinigung kapriziöser Einzelstücke anstrebenden, geschlosseneren Ideal der Sonate: ein zwischen „Singbarkeit“ und figurativer Zierlichkeit schwebendes erstes Allegro (moderato), auf dessen Moll-Wendungen Engländer mit Recht aufmerksam macht; ein menuettartiges Allegretto, ein rascher Schlußsatz: der merkwürdigste der drei Sätze in seiner vollkommen geglückten Verschmelzung von Sonaten- und Rondo-Form, seiner Energieballung in der Reprise vermittels eines bewegten Unisono, das durchaus nichts mehr mit „Rococo“ zu tun hat. Sowohl zu Mozart wie zu Haydn führen von diesem Werk einige Fäden. A. E.

Josquin des Prés. Werken, uitgegeven door A. Smijers. 14. Lieferung. Missen. V. Missa L'homme armé sexti toni. Leipzig 1931, Kistner-Siegel. 6 RM.

Lasso, Orlando di. Missa octavi toni. Für gemischten Chor. Kritisch-korrekte, modernisierte Ausgabe von Hermann Bäuerle. Part. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM.

Meister des Orgelbarock. Sammlung der besten Meisterwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts für die Orgel. Zum Gebrauch beim Gottesdienst und zum Studium gesammelt und hrsg. von Franz Commer. Neurevision u. Neuherausgabe von H. F. Redlich. 2°, 195 S. Berlin 1931, Bote & Bock. 12 RM.

Moser, Hans Joachim. Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums. Erster Teil. Geschichtliche Darstellung. Veröffentlichungen der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, II. 4°, 76 S. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 16 RM.

Mozart, W. A. Die Hochzeit des Figaro. Kl.-A. mit Secco-Rezitativen in der Textbearbeitung von Hermann Levi, unter Hinzufügung der alten Übersetzung und des Dialogs,

Nach dem Autograph der Preuß. Staatbibliothek zu Berlin hrsg. von Kurt Soldan. 4°, VIII u. 332 S. Leipzig [1931], C. F. Peters.

Ein sehr guter Klavierauszug, der auch eine Anschauung der Instrumentation gibt, musikalisch aufs sorgfältigste gearbeitet, und darin der Tradition des Verlags würdig. Ich verstehe nur nicht die Verbeugung vor dem Schlendrian größerer, und vor den Bedürfnissen der kleinen deutschen Bühnen: die grausige „alte Übersetzung" sollte endlich einmal zum alten Eisen geworfen werden, und die Levische Übersetzung gehörte unter den originalen italienischen Text, ohne den ein Klavier-Auszug des „Figaro" heute nicht mehr denkbar sein sollte. Der gewissenhafte Soldan hat sicherlich bemerkt, wie revisionsbedürftig gerade der italienische Text in allen Ausgaben ist. Auch den Hinweis „NB. Bleibt oft fort" bei der *D* dur-Arie des Bartolo, Marcellinens Arie, Basilios „Eselshaut"-Arie, ja sogar Figaros großer *Es* dur-Arie finde ich kunstpolitisch nicht glücklich: die Herren Kapellmeister und Opernregisseure sind zur Handhabung des Rotstifts auch ohne das immer geneigt.

A. E.

Rhau, Georg. Bicinia Germanica (Deutsche Volkslieder zu zwei gleichen oder gemischten Stimmen). Hrsg. von Herman Reichenbach. (Heft 10 der Beihefte zum Musikanten.) Wolfenbüttel 1926, Georg Kallmeyer.

Das kleine Heft exzerpiert aus der polyglotten Biciniensammlung Rhaws von 1545 die 30 zweistimmigen deutschen Liedsätze. Die Ausgabe hat sich das praktische Ziel gesteckt, der musikalischen Jugendbewegung brauchbares Material zuzuführen. Daher konnte der Herausgeber ohne Not darauf verzichten, den Text mit philologischer Strenge mitzuteilen. Sämtliche vielstrophigen Gedichte sind auf je vier Strophen verkürzt; der Text der im Druck nur einstrophig überlieferten Lieder ist aus anderen Quellen ergänzt; in einem Fall ist sogar der obszöne Originaltext durch ein im Strophenbau identisches und inhaltlich verwandtes Gedicht ersetzt worden.

Der Notentext dagegen ist im großen und ganzen getreu überliefert. Auch die Unterlegung des Textes ist im Prinzip einwandfrei erfolgt. Dagegen scheint es gerade mit Rücksicht auf den praktischen Zweck der Ausgabe bedenklich, daß der Hrsg., der die mensuralen Werte unverkürzt bringt, auf Takt- bzw. Mensurstriche verzichtet. Eine zweistimmige Partitur wie die vorliegende ist zur Not ja noch so lesbar, aber schon bei drei Stimmen dürften sich erhebliche Schwierigkeiten ergeben, sobald die Satzstruktur polyphon wird. Diese Übertragungsmanier ist ein künstlicher Primitivismus, zu dem um so weniger Veranlassung gegeben ist, als gerade das deutsche Lied dieser Zeit keineswegs a-taktisch ist. Zu einem solchen Historizismus passen in keiner Weise die Textbögen, die die Melismen abgrenzen sollen. Sicherlich hätten für diesen Zweck die Textstriche vollauf genügt, und es wäre dann nur eine kleine Mühe gewesen, die Ligierungen der Mensuralnotation in der üblichen Weise kenntlich zu machen. — Allerdings muß man es der Ausgabe zugute halten, daß sie lange vor dem grundlegenden Aufsatz Fr. Blumes „Zur Notationsfrage" (Musikantengilde 7, Heft 6) erschienen ist. Doch zeigt erst der Vergleich der vorliegenden, für die lange Zeit geübte Editionspraxis der Jugendbewegung symptomatischen Ausgabe mit dem vorbildlichen Chorwerk Blumes den großen Fortschritt des letzteren.

H. Rosenberg.

Schein, Joh. Herm. Sechs deutsche Motetten zu 5 Stimmen. Hrsg. von Adam Adrio. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 12.) gr. 8°, 28 S. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Schein, J. H. Unser Leben, 5st. (1623). — Henry **Purcell,** Lord, now letters Thou, 4st. („Services"). — Melchior **Franck,** Wenn ich in Todesnöten bin, 4st. (1617). — G. Ph. **Telemann,** Selig sind die Todten, 4st. (Ms.) — „Tod und Ewigkeit". Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 49—64. Wolfenbüttel 1931, Georg Kallmeyer.

Schering, Arnold. Geschichte der Musik in Beispielen. 350 Tonsätze aus 9 Jahrhunderten. Gesammelt, mit Quellenhinweisen vers. und hrsg. 4°, VIII, 481 S., nebst 35 S. Quellennachweis u. Revisionsbemerkungen, Verzeichnis der Tonsätze, Namen- u. Sachregister. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 30 RM.

Schütz, Heinrich. Der 116. Psalm. Für fünf Singstimmen. Erschienen in dem Sammelwerk: „Angst der Hellen und Friede der Seelen" bei Johann Weidner in Jena, 1623. Hrsg. von Rudolf Holle. 4°. 23 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 2.40 RM.

Stradella, Alessandro. La forza d'amor paterno. Hrsg. u. bearbeitet v. Alberto Gentili. Mailand 1930, Ricordi.

Torelli, Giuseppe. Konzert op. 6, Nr. 11 für vier Streichinstrumente und Orgel oder Cembalo. [1698.] Hrsg. von Hans Engel. Part. Nagels Musik-Archiv Nr. 70. Hannover 1931, Adolph Nagel. 2.50 RM.

Ältere Musik auf Schallplatten

Zusammengestellt von Fritz Zobeley (Heidelberg)

Wir beginnen hier mit einer neuen Übersicht, die in regelmäßigen Abständen weitergeführt und auch kritisch ausgebaut werden soll.

Die mannigfachen Dienste, die die Schallplatte den Musikwissenschaften zu leisten vermag, sind unbestritten, besonders der Wert der Platte als musikgeschichtliches Demonstrationsmaterial. Die Schallplatte will und kann das Collegium musicum nicht ersetzen, — aber sie besitzt eigene, mannigfache Verwendungsmöglichkeiten, die keiner weiteren Erörterung bedürfen, zumal es darüber bereits eine ansehnliche Literatur gibt (s. die Zeitschriftenschau).

So ersprießlich und aussichtsreich die Benutzung dieser „klingenden Musikgeschichte" sein könnte, so bleibt vor Illusionen zu warnen: die herstellenden Firmen sind bei der Aufnahme älterer Musik in ihr Repertoir vielfach schlecht beraten. Wie die Musikverlage anstelle der heutigen, vorwiegend korrekten Neuausgaben einst willkürlich verstümmelte Bearbeitungen herausbrachten, so steht die Mehrzahl des bisher erschienenen Plattenmaterials weit hinter den neueren Kenntnissen über Aufführungspraktiken zurück. An die Seite indiskutabler, ungeeigneter Interpreten treten noch immer unverantwortliche Kürzungen und zweifelhafte Klangbilder. Demgegenüber gilt es zu fordern: bewußte Repertoirauslese, unbedingte Originaltreue, bestes technisches Wiedergabeverfahren. Es genügt nicht, daß der Leiter des Repertoirs „einen faible für die so schöne alte Musik" hat. An seine Stelle hat zum Vorteil der Wissenschaft und der herstellenden Firma der Fachwissenschaftler zu treten. (Es mag dabei den Firmen nicht einmal verübelt werden, daß es das Largo von Händel und die Méditation von „Bach-Gounod" in je über 30 Fassungen und allen erdenklichen Nuancen gibt, — ihr tüchtiger Umsatz ermöglicht bekanntlich manche begrüßenswerte Aufnahme älterer Musik, die sonst unterbleiben würde.)

Dies erste Verzeichnis des bisher vorliegenden Repertoirs an älterer Musik auf Schallplatten enthält die Literatur vor 1750 geborener Autoren (so daß z. B. Mozart vorerst nicht berücksichtigt wurde). Die Liste kann weder Anspruch auf Vollständigkeit[1] erheben, noch ist das — aus Firmenkatalogen zusammengestellte — Material auf wissenschaftliche Brauchbarkeit hin untersucht. Offensichtliche Bearbeitungen wurden nicht aufgenommen, so z. B. Klavierwerke Bachs auf modernen Instrumenten, Choralsätze für Posaunenchor, „Historische Märsche" und „Historische Volkslieder", gregorianischer Choral auf der Orgel, einzelne Choralsätze, ebensowenig aber auch Unterrichtsplatten (wie die über die Orchesterinstrumente von Heinitz auf „Grammophon") und das gesamte, die vergleichende Musikwissenschaft betreffende Material. Die ursprüngliche Absicht, Partiturvermerke beizugeben, erwies sich infolge der ungenauen Titelbezeichnungen in den verschiedenartigen Katalogen als undurchführbar und unterblieb daher. Eine Erweiterung des Repertoir-Verzeichnisses sowie eine kritische Besprechung der bisher vorliegenden Platten ist für spätere Veröffentlichungen an dieser Stelle in Aussicht genommen.

Folgende Marken wurden berücksichtigt:

Adler-Electro (Küchenmeister-Konzern).
Artiphon-Record, Hermann Eisner, Berlin SW 19 (Kulturabteilg.: Die neue Truppe).
Brunswick (Deutsche Grammophon-A.-G.).
Clangor-Schallplatten GmbH., Sch.-Volksverband Berlin-Charlottenburg.
Clausophon GmbH., Berlin S 42 (Ultraphon usw.).
Columbia (Generalvertr. Carl Lindström-GmbH.).
Electrola GmbH., Nowawes, Bez. Potsdam.
Deutsche Grammophon-A.-G.
Homocord-Electro, Berlin SW 68.
Die Kantorei. Sch. mit evang. Kirchenmusik, Berlin-Steglitz.
Kristall. Deutsche Crystalate GmbH., Berlin-Reinickendorf.
Carl Lindström A.-G. (Kulturabtlg.: Die Auslese, 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte. Plattenfolge aufgebaut v. Prof. Dr. Curt Sachs.)
Odeon-Electric (C. Lindström A.-G.).
Orchestrola (Küchenmeister-Konzern, jetzt Clausophon).
Parlophon-Beka Electric.

[1] Hinweise sind dem Verfasser (Heidelberg, Friedr. Eisenlohrstr. 12) erwünscht.

Polyfar (Deutsche Gram.-A.-G.).
Tri-Ergon, Photo-Electro-Record, Berlin SW 68.
Ultraphon (fr. Küchenmeister, jetzt Clausophon GmbH.).

Ahle, J. R., 1664, Liebster Jesu, wir sind hier (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 23.
Aichinger, Gregor, Agnus Dei (a. ad. Missa paschalis), gem. a cap. Chor (Paderborner Domchor, Schauerte), Musica sacra, A 12.
Intonuit de Coeli (Münchner Domchor, Berberich), Gram. 22588.
Maria uns tröst (Chor d. städt. Kons. Dortmund, Holtschneider, Probsteikirche), Gram. 27152.
Anonymus. Nunc dimittis. (Sir Rich. Terry and Choir), Columbia 5711.
Arcadelt, Jakob. Ave Maria (Irmler-Chor, Berlin) Odeon O 6508 — (Londoner Kath. Chor) Col. CS–47 — (Michaelirchenchor B., Kromolicki), Mus. sacra A 44.
Arne. Gavotte in *B* dur, und Gigue in *D* dur (A. M. Henderson, Clav.), Col. CS 48.
Rule Britania (Clara Butt & Community Singing, London), Col. PD 7373.
Bach, Johann Christian. Symphonia, Allegro und Andante (Konzertgebouw-Orch., Amsterdam, Mengelberg), Odeon O 8338.
Bach, Johann Michael. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, Motette (Irmler-Madrigal-Chor), Parlophon P 9156.
Bach, Johann Sebastian. Aus der Matthäus-Passion: Aus Liebe will mein Heiland sterben (Elis. Schumann), El. EJ 243.
Erbarme dich, mein Gott (Rosette Anday), Electrola EJ 437.
— (mit obl. Viol., Sigrid Onegin, New York), Gram. 72745.
Kommt ihr Töchter, helft mir klagen (Berl. Phil. Chor, Staatsopernorch., S. Ochs), Electrola EJ 195.
So ist mein Jesu nun gefangen (Lotte Leonard, Emmi Leisner, Br. Kittel-Chor, Phil. Orch. Berlin), Gram. 66721.
Wir setzen uns mit Tränen nieder. Schlußsatz (Br. Kittel-Chor, Phil. Orch.), Gram. 66720.
— (Westminster Abbey Chor), Electrola EJ 31.
Hohe Messe in *h* moll. (Philharm. Chor u. Londoner Symph.-Orch. [Albert Coates]), Electrola, vollständig. (Spezialalben 34 u. 35, EH 433—449.) [El. Schumann, Marg. Balfour, Walter Widdop, Friedrich Schorr.]
Aus der *h* moll-Messe:
Cum sancto spiritu (Berl. Phil. Chor, Ochs), Electrola EJ 250.
Gloria in Excelsis Deo (engl., Roy. Chor. Soc., Roy. Hall Orch.), Electrola EJ 56.
Hosianna in Excelsis (Roy. Choral Soc., Roy. Albert Hall Orch.), Electrola EJ 42.
Qui tollis, ebenda, Electrola EJ 42.
Einzelne Gesänge:
Alles was Odem hat. Schlußfuge a. d. Motette: Singet dem Herrn (Thomanerchor, Straube), Grammophon 66708.
Bist du bei mir (G. Baumann, Sopr., Streichorch.), Mus. Sacra A 31.
Dir, dir Jehova. Choral (Thomanerchor, Straube), Grammophon 66708.
Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. Fuge a. d. Motette (Staats-Domchor, Berlin, Rüdel), „2000 Jahre . . .", B—37031.
— (Thomanerchor, Straube), Grammophon 66706.
Du heilige Brunst, süßer Trost. Choral a. d. gleichn. Motette (Thomaner-Chor, Straube), Grammophon 66706.
Frohe Hirten, eilt. A. Weihn.-Oratorium. (T.-solo, Prof. Walter m. Flöte u. Orgel), Kantorei, Herbst 1931 Neuaufnahme.
Herr, nun läßest du deinen Diener in Frieden fahren (Baßsolo: Paul Gümmer, mit Org. u. Str.), Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
Hört doch der sanften Flöten Chor. Arie f. Sopr. u. 2 obl. Fl. a. d. Geburtstagskantate f. August III. „Schleicht, spielende Wellen" (Hedw. v. Debitzka, Prüwer), Grammophon 95422.
Ich steh an deiner Krippen hier (Tenorsolo: Prof. Walter, m. Org.), Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
Jesu, Jesu du bist mein (Tenorsolo: Prof. Walter, m. Org.), Kantorei, Neuaufn. Herbst 31.
Komm, süßer Tod (G. Baumann, Sopr., m. Streichorch.), Mus. sacra A 31.
Liebster Jesu, wir sind hier (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 23.
O Haupt voll Blut und Wunden (Chor des städt. Kons. Dortmund, Holtschneider, Probsteikirche), Grammophon 22589.
— (Kittel-Chor, Berlin, Phil. Orch.), Grammophon 66721.
— (Michaelkirchenchor, Kromolicki), Musica sacra A 33.
— (gem. a cap.-Chor, Paderborner Domchor, Schauerte), Musica Sacra A 12.
O Tod, wo ist der Stachel nun (Kirchenchor v. St. Georgen, Berlin, Dreyer), Grammophon 22105.

Bach, Johann Sebastian.

Seht, was die Liebe tut (Tenorsolo: H. Marten, m. Org. u. Bratsche), Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
Süßer Trost, mein Jesus kommt (Tenorsolo: Prof. Walter, m. Flöte u. Orgel), Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
Tritt auf die Glaubensbahn (Baßsolo: Herb. Alsen, m. Orgel u. Oboe), Kantorei, Neuaufnahme Herbst 1931.
Wenn Trost und Hülf ermangeln muß (Baßsolo: P. Gümmer, m. Orgel u. Streichern), Kantorei. Neuaufn. Herbst 1931.
Wer hat dich so geschlagen, Choral (Kittel-Chor, Phil. Orch.), Grammophon 66721.
Wenn ich einmal soll scheiden (Kirchenchor v. St. Georgen, Berlin, Dreyer), Gram. 22105.
Wer nur den lieben Gott läßt walten, Choralvorspiel u. Satz v. J. S. Bach (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 23.
Geistliche Lieder aus Schemellis Gesangbuch, sämtl. Kantorei-Neuersch. Herbst 1931:
Brunnquell aller Güter (Baßsolo: P. Gümmer, m. Orgel).
Der lieben Sonne Licht und Pracht (Frauenchor m. Orgel).
Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder (Frauenchor m. Orgel).
Die güldne Sonne voll Freud (Tenorsolo: Hoffmann-Altona, m. Orgel).
Dir, dir, Jehovah, will ich singen (Sopransolo: L. Villinger, Altona, m. Orgel).
Gott lebet noch (Tenorsolo: Prof. Hoffmann-Altona, m. Orgel).
Jesus unser Trost und Leben (Baßsolo: Gümmer-Hannover, m. Orgel).
Komm süßer Trost, komm selge Ruh (Sopransolo: G. Baumann, m. Orgel).
O, wie selig seid ihr doch (Sopransolo: L. Villinger, m. Orgel).
Vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott (G. Baumann, mit Orgel).

Aus Konzerten:

Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (Philadelphia Symph. Orch., Stokowski), Electrola EJ 504—506.
Brandenburgisches Konzert Nr. 3, *G* dur (Phil. Orch. Berlin, Furtwängler), Gramm. 95417/8.
Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (f. Cemb. u. Flöte; Cemb.: Alice Ehlers), Homocord 4—8761.
Brandenburgisches Konzert Nr. 6 (New Queens Hall-Orch. Londen, Wood), Columbia, 2 Platten.
Konzert für 2 Violinen, *d* moll (Fritz Kreisler—Efr. Zimbalist), Electrola DB 587/8.
— (Rosengren, Witek), Columbia, 2 Platten.
Ital. Konzert, I. Satz (Cembalo: Alice Ehlers), Homocord 4—8760.
Konzert für Cembalo 1. u. 2. Satz. Allegro — Largo (Cembalo: Alice Ehlers), Homocord 4—2270.

Weitere Instrumentalwerke:

Suite Nr. 2 in *h* moll (Chicago Symph. Orch., Fr. Stock), Electrola EJ 479/480.
Suite Nr. 3 *D* dur (Conservatorium-Orchester, Brüssel, Defauw), Columbia, 3 Platten.
Air aus der Suite *D* dur (Phil. Orch. Berlin, Furtwängler), Grammophon 66926 (u. 66935).
Präludium und Fuge *Es* dur (Phil. Orch. Berlin, Kleiber), Ultraphon 463/4.
Sonate *c* moll, Siciliano — Adagio (Violine: Licco Amar; Cembalo: Günther Ramin), Grammophon 19869.
1. Satz aus der 2. Sonate für Violine und Cembalo (Geißmar und Bodky), „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte" B 37032.
Andante aus der Suite in *D* dur, für Violoncello (Pablo Casals), Electrola DB 1404.

Aus Sonaten und Partiten für Violine allein:

Sonate Nr. 1 (Joseph Szigeti), Columbia DWX 5024/5.
—, Adagio daraus (Kreisler), Electrola DB 995.
—, Siciliano daraus (Grete Eweler), Homocord 4—2981
Aus der 3. Sonate (*a* moll), Gavotte und Rondeau (Grete Eweler), Homocord 4—2981.
Partita *d* moll (4.) (Adolf Busch), Electrola DB 1422/24.
Sonate 3 (*C* dur, Yehudi Menuhin), Electrola D 1368/70.

Orgelwerke:

Präludium und Fuge *B* dur (Prof. Heitmann), Mus. sacra B 4528.
— in *e* moll (Prof. Gogniat), Mus. sacra B 4514.
Kl. Präl. u. Fuge *B* dur (Prof. Heitmann), Ultraphon E 815.
Präludium *C* dur (Hans Bachem), Electrola EH 458.
— *e* moll (Prof. A. Sittard, St. Michaelskirche, Hamburg), Grammophon 66553.
— in *Es* dur, Clangor D 9221.
— in *G* dur (Kurt Große), Grammophon 66538.
— in *G* dur (Marcel Dupé), Electrola EJ 251.
Fuge in *d* moll (Stanley Marchant), Electrola EH 417.
— in *G* dur (Marcel Dupre), Electrola EJ 251.
Große Fantasie *c* moll (Commette?), Columbia C 9133.
Fantasie *g* moll (Ed. Commette a. d. Orgel d. St. Jean-Cathedrale, Lyon), Columbia C 9552.

Bach, Johann Sebastian.
Toccata und Fuge *d*moll (Heitmann), Mus. sacra B 4512 und Ultraphon E 216.
— (Sittard), Grammophon 95159.
— (Winifred Christie), Electrola EH 661 (für Orch., Stokowsi, Electrola EJ 231).
Choralvorspiel: Christ lag in Todesbanden (Louis Vierne, Notre Dame, Paris) Odeon O 4118.
— Gelobet seist Du (Hans Bachem), Electrola EH 458.
In dir ist Freude (Louis Viene, Notre Dame), Odeon O 4112.
In dulci jubilo (Hans Bachem), Electrola EH 458.
Claviersuite: Sarabande und Gavotte aus der 5. franz. Suite (Clavichord: E. Bodky), „2000 Jahre . .," B—37033.
Bach, Philipp Emanuel. Allegro und Andante für Orgel (J. E. Humphreys), Cd Columbia CS—2.
le Bel, Firminus. Weihnachtsmotette Puer natus est nobis (Sixt. vat. Chor, Casimiri), Parlophon P 2066.
Benedictus s. Ducis.
Boccherini, Luigi. Minuetto aus dem Streichquartett op. 27 Nr. 2, und Allegro giusto aus op. 39 Nr. 1 (Quart. Veneziano del Vittoriale), Columbia CS 28.
Menuett für Streichorchester (Berl. Sinf-Orch., Günther), Homochord 4—2528.
Menuett aus dem Streichquartett *E*dur (Rosé-Quart.), Homocord 4—8772.
Borde, de la, Jean Benjamin. Air für Viola d'amour (Eero Selin u. Streichquartett), Homocord 4—3519.
Bruck, Arnoldus de (1544). Aus tiefer Not schrei ich zu dir, 4st. Satz (Kantorei d. staatl. Akad., Berlin-Charlottenburg), „2000 Jahre . . ." B—37026.
Bull, John. Gigge (Cembalo: Anna Linde), Parlophon P 9005.
The King's Hunt (Rudolph Dolmetsch) For Virginals, Columbia 5713,
Buxtehude, Dietrich. Sonate *D*dur für Violine, Gambe (Violoncello) und Cembalo (Berl. Cembalo-Trio), Artiphon D 11741, 11746, 11742.
—, dasselbe in gleicher Besetzung, Kantorei 8/9.
Präludium und Fuge *E*dur für Orgel (Hilde Poddick), Artiphon D 12083/4 (eine Platte).
—, dasselbe, Kantorei 17.
— *g*moll (Sittard-Hamburg), Grammophon 95160.
Orgelvorspiel In dulce jubilo (Prof. Heitmann), Ultraphon E 217 u. Mus. sacra B 4513.
— Komm heiliger Geist, Herre Gott (Prof. Reimann), Kantorei 16.
Byrd, William. Sellingers' round (Cembalo: Prof. E. Bodky), „2000 Jahre . . ." B—37029.
The bells (Cembalo: Alice Ehlers), Homocord 4—8760.
The Earl of Salesbury (Rudolph Dolmetsch — Virginal), Columbia 5712.
Caldara, Antonio. Regina coeli laetare (Domchor München, Berberich), Homocord 4—2959.
— (Staats- u. Domchor Berlin, Rüdel), Electrola EJ 66, Mus. sacra A 14 u. A 46 (aufgen. in der Auenkirche, Berlin), Ultraphon A 233.
Carissimi, Giacomo. Vittoria mio core, ital. Lied (Tenor: Herm. Jadlowker), Gramm. 66633.
Cherubini, Luigi. Scherzo Allegretto, moderato a. d. Streichquartett Nr. 1 *Es*dur (Rosé-Quartett), Homocord 4—8772.
Cimarosa, Domenico. Die heiml. Ehe, Ouvertüre (Mailänder Symph.-Orch., Molajoli), Columbia C 9695.
Clemens non Papa. Ascendit Deus (Domchor München, Berberich), Homocord 4—2941.
Compostella, Santiago de. 12. Jahrh. Wallfahrtsgesang: Congaudeant Catholici, 8st. (Greg. Arbeitgem. d. Akad., Berlin-Charlottenburg, Halbig), „2000 Jahre . . ." B 37023.
Corelli, Arcangelo. Concerto grosso Nr. 8, Weihnachtskonzert (Staatskapelle Berlin, Weißmann), Parlophon P 9422/23.
Sonate *h*moll für 2 Violinen u. Generalbaß, Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
Sonate *E*dur für Violine u. Orgel, Kantorei, Neuaufn. Herbst 1931.
La Folia (Kulenkampff), Ultraphon F 137.
— (Boris Schwarz u. Joseph Schwarz), Homocord 4—8901.
Couperin, François. Tic, Toc, Choc ou les Maillotins (Clav.: Lucie Caffaret, Paris), Grammophon 90013.
Daquin, Louis Claud. Le coucou (Cembalo: Alice Ehlers), Homocord 4—2264.
— (Cembalo: Anna Linde), Parlophon P 9005.
Ditters von Dittersdorf, Karl, aus Streichquartetten:
Allegro (Budapester Streichquartett), Electrola EJ 22.
Andante a. d. Streichquartett *G*dur (Elman-Quart.), Electrola DB 238.
Finale Allegro a. d. Streichquart. *Es*dur (Elman-Quart.), Electrola DA 174.
Menuett a. d. Streichquartett *Es*dur (Dresdener Str.-Quart.), Homocord 4—2366.
Menuett a. d. Streichquartett *E*dur (Virtuoso-Quart.), Electrola EJ 111.
Menuett a. d. Streichquartett Nr. 6 (Budapest. Quart.), Electrola EJ 458.
Dowland, John. Awake sweet love (Sopr. mit Laute u. Viole, Cécile Dolmetsch), Columbia 5715.

Ducis, Benedictus. Bless the lord, engl. (Dayton Westminster Chor), Electrola EG 1136.
Dufay, Guillaume. Gloria in excelsis — ad modum tubae, 2st. Knabenchor u. 2 Trompeten (Kantorei d. staatl. Akad., Berlin-Charlottenburg, Pius Kalt), „2000 Jahre . . ." B 37025.
Christe redemptor and Conditor alme siderum (Sir Rich. Terry and Choir), Columbia 5711.
Eccard, Johannes. Ein feste Burg u. O Lamm Gottes, Tonsätze (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 21/22.
Ebeling, Melchior J. H. Die güldne Sonne voll Freud, Choralsatz (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 24.
Eberlein, Johann Ernst. Tenebrae facta sunt (Basilica-Chor, Berlin, Pius Kalt), Grammophon 27137.
Farmer, John. Fair Phyllis (The St. George's Singers), Columbia 5717.
Farnaby, Giles. „His Toye", „His Dreame" and „His Rest" for Virginals (Rudolph Dolmetsch), Columbia 5713.
Fevin, Antonius de. Descende in hortum meum (Domchor München, Berberich), Homocord 4—2959.
Finck, Heinrich. Christ ist erstanden, 5st. (Kantorei d. staatl. Akad., Berlin-Charlottenburg, P. Kalt), „2000 Jahre . . ." B 37026.
Fornsete, John. Sumer is i-comen in (The St. George's Singers), Columbia 5715.
Franck, Melchior. Pavane (Münchner Violenquintett), „2000 Jahre . . ." B 37029.
Gabrieli, Giovanni. Benedixisti, 7st. (Kantorei d. staatl. Akad., Berlin-Charlottenburg, P. Kalt), „2000 Jahre . . ." B 37030.
Gheyn, Matthias van den. Fuge gmoll für Orgel (Sittard, Hamburg), Grammophon 95157.
Gibbons, Orlando. Hosanna to the son of David, Anthem (St. George Kap.-Chor, Windsor), Columbis CS 52.
The Silver Swan (The St. George's Singers), Columbia 5717.
Giordani, Tommaso. Caro mio ben (zahlreiche Wiedergabe) bes. (Bariton: Manfred Lewandowski), Homocord 4—8794.
Gluck, Christoph Willibald. Leih aus deines Himmels Höhen (Irmler-Madrigalchor, Berlin), Parlophor P 9272.
Ital. Lied „O del mio dolce Ardor" (Sopran: H. v. Debitzka), Grammophon 95422.
Aus Opern:
„Iphigenie in Aulis":
Ouvertüre (Staatsopern-Orch., Leo Blech), Electrola EG 1671/2.
— (Schluß von Wagner. Philharm. Orch., Berlin, Kleiber), Ultraphon E 844.
— (Philharm. Orch., Berlin, Prüwer), Grammophon 19904.
— Philharm. Orch., Berlin, R. Strauß), Grammophon 66829.
— Festgesang (Basilica-Chor, Berlin), Grammophon 62632.
O Artemis (Bariton: Emil Schipper), Electrola EJ 490.
O du, die ich so innig liebe (Bariton: E. Schipper), Electrola EJ 490.
„Armide":
Ach, kämpft der Freiheit Stolz (Sopr.: Frieda Leider), Electrola EJ 339.
Musette (Ballett-Suite, 3. Teil. Staatsoper-Orch., Leo Blech), Electrola EG 1672.
„Orpheus und Eurydice":
Ach, ich habe sie verloren (Alt: Karin Branzell, New York), Grammophon 66690.
— (Alt: Emmi Leisner), Grammophon 66735.
—, ital. (Alt: Maria Olzewska), Electrola EJ 334.
— (Alt: Sigrid Onegin, Electrola DB 1190.
Ballettmusik (Pariser Symph.-Orch., Elie Cohen), Columbia DWX 1338.
Furientanz (Berliner Staatsop.-Orch., Heger), Grammophon 66456.
Reigen selger Geister (New Yorker Symph.-Orch., Toscanini), Electrola EJ 541.
— (Berliner Staatsop.-Orch., Heger), Grammophon 66457.
Arie und Rezitativ (Tenor: Jos. Rogatschewsky), Columbia CLS 3153.
„Paris und Helena":
Endlich soll mir blühn, ital. (Herm. Jadlowker), Grammophon 72761.
Gossec, François Joseph. Tambourin (Flöte: Hans Arand, u. Orch.), Parlophon B 6249.
Graun, Karl Heinrich. Te deum laudamus (Erfurter Motettenchor, Knabenchor, Weitemeyer), Tri-Ergon 5823.
Gregorianischer Choral
der Gregorianischen Arbeitsgemeinschaft a. d. staatl. Akademie, Berlin-Charlottenburg (Halbig), Gradualresponsorium „Misit dominum verbum suum" aus der Messe des 2. Sonntags nach Epiphanie, „2000 Jahre . . ." B 37023.
im Kloster Beuron: Abteikirche, Pater Dom. Johner, O. S. B. Ave Maria, Offertorium. Communio von der Vigil von Weihnachten. Sanctus u. Agnus dei aus der Sonntagsmesse, Electrola EG 1727.
Communio von hl. Jungfrauen. Communio von einem hl. Märtyrer in der Osterzeit. Kyrie und Gloria von Ostern, Electrola EG 1728.
Lux aeterna. In paradisum, Electrola EG 1729.

Gregorianischer Choral.
„In deine lieben Hände", 10 Marienlieder. „Was sind die Lüfte", 10 Communionlieder, Electrola EG 1730.
Gaudens Gaudebo. Salve Regina. Inviolata, Electrola EH 454.
Rorate coeli. Alleluja Posuist. Alleluia vom hl. Martinus, Electrola EH 455.
Introitus von Sexuagesima. Kyrie aus der Muttergottesmesse. Sanctus a. d. 3. Messe, Electrola EH 456.
Graduale u. Communio v. Ostersonntag. Alleluja u. Sequenz v. Ostersonntag, Electrola EH 457.
Choralchor des städt. Konservatoriums Dortmund, Pater R. Pfeffer O. S. B.
Messe VIII De Angelis: Kyrie eleison, Gloria, Sanctus, Agnus dei, Gramm. 90054/5.
Credo III, Grammophon 90055.
Offertorium Ave Maria, Communio Quinque prudentes, Alleluia Assumpta est, Grammophon 90056.
Graduale Christus factus est. Lamentation, Grammophon 90057.
Karfreitag Kreuzverehrung. Karsamstag Ecce lignum crucis. Vesper, Gramm. 95251.
Domchor Freiburg i. d. Schweiz.
Salve Regina. Frauenstimmen mit Orgel (Bovet), Musica sacra A 14.
Domchor und Sängerknaben Paderborn (Schauerte).
Dominica in Albis, Alleluia Post dies octo. In Anniversario Dedicationes Ecclesiae Alleluia: Adorabo, Grammophon 22197.
Antiphonae Beatae Mariae Virginis: Alma Redemptoris Mater, Ave Regina coelorum, Regina coeli, Salve regina, Grammophon 22198.
Alleluia-Sequenz a. d. Ostermesse, Grammophon 22647.
Rorate coeli (Vorsänger, Chor, Orgel), Musica sacra A 3.
Dom J. Gajard O. S. B., Chor der Benediktinermönche, Abtei Saint Pierre de Solesmes. Sämtliche Platten bei Electrola.
Kyrie und Agnus dei, Osterzeit-Messe, Gloria und Sanctus, EJ 631.
Intr.: Requiem. Tractus: Absolve. Off.: Domine Jesu Chr. 632.
Grad.: Christus factus est. Com.: Hoc corpus. Grad.: Qui sedes Dirigatur, EJ 633.
Halleluja: Justus Germinabit. Communio: Memento verbi tui. Communio: Quinque prudentes virgines. Communio: Pascha nostrum, EJ 634.
Offertorium: Meditabor. Antiphon: Montes Gelboe. Offertorium: Custodi Me, EJ 635.
Responsum: Ecce quomodo moritur. Responsum: Tenebrae Factae sunt, EJ 636.
Sanctus und Agnus Dei a. d. Messe Cum Jubilo. Hymne: Adoro te. Antiphon: Salve Regina, EJ 637.
Introitus: Spiritus Domini. Communio: Spiritus Sanctus. Spiritus qui a Patre. Introitus: Da pacem. Kyrie: Orbis Factor, EJ 638.
Offertorium: Precatus est Moyses. Offertorium: Jubilate Deo, EJ 639.
Responsorium: Descendit. Halleluja: Ascendit Deus. Assumpta est Maria, EJ 640.
Responsum: Media Vita. Responsum: Christus Resurgens. Antiphonii: Halleluja, Lapis Revolutus est etc. EJ 641.
Hymne: Urbs Jerusalem. Hymni: Virgo Dei Genitrix. O &uam glorifica, EJ 642.
(Siehe ferner Neuerscheinungs-Nachtrag April 1931.)
Missa lege (Plainsong with Counterpoint) (Sir Richard Terry and Choir), Columbia 5710.
Veni sancte spiritus (Plainsong with Organum) (Sir Rich. Terry with Choir), Columbia 5710.
Westminster Kathedral-Chor. Sämtl. Platten bei Parlophon.
Asperges me — Vidi aquam — Kyrie eleison — Gloria. E 3183.
Credo — Sanctus, benedictus — agnus dei, E 3184.
Tantum ergo — Adoremus, E 3185.
Ave regina, regina coeli — Salve regina — Alma redemptoris — Veni creator spiritus, E 3211.
Introit. — Kyrie eleison (missa pro defunctis) — Dies irae, dies illa (missa pro defunctis), E 3212.
Preface, responses, sanctus, benedictus, agnus dei, communication — libera me domine requiescant in pace, E 3213.
Pater noster. Veni sancte spiritus (Bariton: Herm. Weber, Orgelzwischenspiele Humpert), Musica sacra B 4529.

Grétry, André Erneste Modeste. Aus „Zémire et Azor", französ. (la Fauvette: Amelitta Galli-Curci), Electrola DB 1144.

Griechische Musik. Skolion des Seikilos und Sonnenhymnus des Mesomedes (H. J. Moser mit Chor), „2000 Jahre . . ." B 37022.

Gumpelzhaimer. Vom Himmel hoch. Gemischter a capp.-Chor (Aachener Domchor, Rehmann), Musica sacra A 6.

Händel, Georg Friedrich. Aus:
Atalanta: Care selve (Bar.: Lewandowsky), Homochord 4—8794.
— (Louis Graveure, m. städt. Opern-Orch. Meyrowitz), Ultraphon F 891.

Händel, Georg Friedrich.
Israel in Ägypten. Arioso gesungen von
Emmi Leisner (Alt) auf Grammophon 66736.
Eva Liebenberg (mit Philh. Orch., Meyrowitz), Ultraphon E 807.
Helge Lindberg (Bariton), Grammophon 21252.
Sigrid Onegin (Alt) (New York, m. Streichern), Grammophon 72738.
Schlusnus (m. Orch., Weigert), Grammophon 95421.
Joseph Schwarz (Bariton, m. Orch.), Grammophon 72669.
Rosette Anday, Dank sei Dir, Herr, Electrola EJ 437.
Josua. Jericho-Marsch. Posaunenchor, Homocord 4—2838.
O hätt ich Jubals Harf' (Frieda Hempel), Electrola DA 676.
— (Elis. Schumann), Electrola EJ 432.
Judas Maccabäus. Marsch (Staatsop.-Orch., Berlin, S. Ochs), Electrola EJ 230.
Seht, er kommt mit Preis gekrönt (Philh. Chor Berlin, Philh. Orch., S. Ochs), Electrola EJ 230
Tochter Zion, freue dich (Sieber-Chor, Berlin, Orch., Orgel), Parlophon P 9428.
Julius Cäsar. Es blaut die Nacht (Eva Liebenberg, Philh. Orch. Berlin, Meyrowitz), Ultraphon E 807.
Messias. (Londoner Crystal Palace-Chor u. Orch., Sir Thomas Beecham), Columbia CS 1103 bis CS 1120.
„Denn die Herrlichkeit Gottes, des Herrn" u. „Sieh, das ist Gottes Lamm" (Londoner Crystal Palace-Chor, Wood), Columbia CL 1768.
Sinfonia und Chöre (Londoner Aufn. in der Central Hall Westminster, Beecham), Columbia C 11754—C 11757.
Halleluja (Irmler-Madrigal-Chor), Parlophon P 9202.
— (Royal Choral Society m. Roy. Albert Hall Orch., M. Sargent), Electrola EJ 39.
— (Bruno Kittel-Chor u. Philh. Orch. Berlin), Grammophon 66896.
Hoch tut euch auf (Royal Chor. Soc. etc., M. Sargent), Electrola EJ 16.
O seht das Gotteslamm (Royal Chor Soc. etc., Sargent), Electrola EJ 3.
Würdig ist das Lamm ... (Royal Chor. Soc., Sargent), Electrola EJ 16.
Gloria- und Amenchor (Royal Chor. Soc., Sargent), Electrola EJ 59.
Rinaldo. Arie: Lascia ch'io piange (ital.) (Alt: Maria Olzewska), Electrola EJ 273.
Samson. Trauermarsch (Staatsopern-Orchester Berlin, S. Ochs), Electrola EJ 230.
Il pensieroso (ital., Sopr.: Gabrielle Ritter-Ciampi, m. Orch., M. Gurlitt), Gramm. 66841.
Siziliana „Frohsinn — Schwermut" (Bariton: Helge Lindberg), Grammophon 21252.
Aus Orgelkonzerten:
Allegro aus Nr. 1 (Hans Bachem), Electrola EG 1733.
Orgelkonzert *B* dur (E. Bullock), Electrola EG 1252/3.
Orgelkonzert *F* dur, op. 4, Nr. 4 (Walter Fischer), Grammophon 95006/7.
—, 1. u. 2. Satz (Domvikar P. Hebestreit, Dom zu Paderborn), 1.: Grammophon 22721, 2.: Grammophon 22592.
— 1. Allegrosatz daraus (Prof. Heitmann), Ultraphon E 217 und Kantorei 20.
— (Sittard, Hamburg), Grammophon 66554 und 95158.
Instrumentalwerke.
Kammertrio Nr. 3 *Es* dur, 1. Satz f. Oboe, Viol., Cembalo u. Violoncello (Spieler der staatl. Akademie Berlin-Charlottenburg), „2000 Jahre ..." B 37032.
Larghetto für Violine und Klavier (Erica Morini m. Mich. Raucheisen), Gramm. 69872.
Adagio und Allegro aus der Kammersonate für Gambe und Cembalo (R. Hindemith m. Alice Ehlers), Homocord 3761.
Sonatensätze Adagio—Allegro und Adagio (Gambe: Paul Grümmer, Cembalo: Anna Linde), Odeon O 6584.
Passacaglia f. Gambe und Cembalo (Grümmer und Linde), Parlophon P 9015.
Harmonious Blacksmith (Spinett: Wanda Landowska), Electrola DA 860.
Handl, Jakobus. Ecce quomodo (Chor d. städt. Konservat. Dortmund, Holtschneider), Grammophon 22757.
Hammerschmidt, Andreas. Machet die Tore weit. 6st. Motette (Basilica-Chor, Berlin, P. Kalt), Grammophon 66673.
Hanff, Johann Nikolaus. Ein feste Burg. Choralvorspiel (M. Praetorius-Kreis), Kantorei 21.
Haßler, Hans Leo. Gagliarde (Domchor München, Berberich), Grammophon 90065.
Mein Lieb will mit mir kriegen (Thielscher Madrigalchor, Thiel), „2000 Jahre ..." B 37028.
Hausmann, Valentin. Tanz, 1603 (Münchener Violenquintett), „2000 Jahre ... B 37029.
Haydn, Joseph. Die Jahreszeiten.
Komm o holder Lenz (Chor d. Singakademie, Gg. Schumann), Electrola EH 258.
Hört das laute Getön (Jagdchor) und Komm, holder Lenz (Chor d. Landvolks) (Berliner Volkschor, verstärkt. Sinf.-Orch., Zander), Homocord 4—8767.
Welche Labung für die Sinne (Sopr.: Ria Ginster, mit Berl. Sinf.-Orch., Dr. Günther), Homocord 4—8958.

Haydn, Joseph.
Die Schöpfung.
Die Himmel erzählen (Basilica-Chor, Berlin), Grammophon 66541.
Nun beut die Flur (Sopr.: Lotte Leonard), Parlophon P 9414.
— (Ria Ginster), Homocord 4—8958.
Nun scheinet in vollem Glanz (Baß: H. Alsen, m. Org.), Artiphon D 12089.
Stimmt an die Saiten (Berl. Bas.-Chor), Grammophon 66541.
— (Chor d. Singakad. Berlin, Gg. Schumann), Electrola EG 1065.
Vollendet ist dies große Werk (Chor d. Berl. Singakad., Gg. Schumann), Electrola EG 1065.
Symphonien.
Kindersymphonie (Staatskapelle Berlin, Dr. Weißmann), Parlophon P 9424.
Symphonie 4, *D* Dur (New York. Philh. Symph.-Orch., Toscanini), Electrola EJ 440/3.
Symphonie 6 (m. d. Paukenschlag), *G* Dur (Staatsopernorch., Leo Blech), Electrola EJ 493/5.
— (Philh. Orch. Berlin, Jascha Horenstein), Grammophon 66914/6 (partiturgetreu).
— (Staatskap. Berlin, Knappertbusch), Odeon O 6695/7.
Symphonie 13, *G* Dur (Wiener Philh. Orch., Clemens Krauß) Electrola EW 71/73.
Symphonie Nr. 100 (Militärsymph.) (gr. Symph.-Orch. Berlin, Kleiber), Kristall 01000/1
Symphonie Nr. 101 (New Yorker Phil.-Orch., Toscanini), Electrola.
Symphonie Nr. 101 (die Uhr), *d* moll (Hall-Orch., Harty), Columbia CL—2088/91.
Symphonie Nr. 104, *D* Dur (Kammer-Orch., Barbirolli), Electrola.
Streichquartette.
Aus op. 3, Nr. 5, *F* Dur, 2. Satz Andante cantabile (Serenade) (Rosé-Streichquartett), Homocord 4—8771.
— (Wendling-Quartett), Grammophon 95312.
Streichquartett Nr. 49 (Buxbaum-Quartett), Grammophon 95125/7.
op. 64, Nr. 5 (Lerche) (Capet-Quartett), Columbia CD 13070/2.
—, daraus Adagio cantabile (Flonzaley-Quartett), Electrola DB 250.
—, daraus Allegro moderato (Budapester Quartett), Electrola DB 250.
op. 74, Nr. 1, Rondo *C* Dur (Virtuoso-Quartett), Electrola EJ 102.
op. 76, Nr. 2, *d* moll (Elman-Quartett), Electrola.
— (Léner-Quartett), Columbia.
op. 74, Nr. 3 (Reiterquartett) (Buxbaum-Quartett), Grammophon 95128/30.
—, daraus Largo assai (Dresdner Quartett), Homocord 4—8762.
—, dasselbe (Guarneri-Quartett), Grammophon 95335.
—, Finale (Prisca-Streichquartett), Odeon O-6585.
op. 76, Nr. 1, *G* Dur (Budapester Streichquartett), Electrola EJ 20/22.
—, daraus Presto Menuetto (Dresdner Quartett), Homocord 4—2366.
op. 76, Nr. 3 (Kaiser-Quartett), Andante (m. d. Variat.) Elman-Streichquartett), Electrola DB 651.
—, dasselbe (Guarneri-Quartett), Homocord 4—9024.
—, dasselbe (Guarneri-Quartett), Kristall 05301.
— (Wendling-Quartett), Grammophon 27216.
—, Adagio cantabile (Prisca-Quartett), Parlophon P—9079.
op. 76, Nr. 5, *D* Dur (Léner-Quartett), Columbia.
Klaviertrio, *G* Dur, Nr. 1 (Alf. Cortot, J. Thibaud, P. Casals), Electrola DA 895/6.
—, daraus 2. Satz poco adagio — andante (Faßbaender—Rohr-Trio), Homocord 4—8993/4.
—, daraus Adagio (Berliner Kammertrio), Artiphon D 11099.
—, daraus Finale, Rondo (Edith Lorand-Trio), Parlophon P—9078.
Menuett *Es* Dur auf Hammerklavier von 1790 gespielt (Charlotte Kaufmann), Gramm. 19872.
Divertimento für Viola da Gamba und Cembalo (Adagio und Menuett) (Paul Grümmer und Anna Linde), Parlophon P—9124.
Menuetto und Finale aus dem Divertimento für Viola d'amour, Violine und Cello (Selin, Eweler, Pecker), H—4270.

Isaac, Heinrich. O Welt ich muß dich lassen (M. Praetorius-Kreis, Strube), Kantorei 22.

Jeep, Johann. O Lamm Gottes (M. Praetorius-Kreis), Kantorei 22.

Krieger, Johann Philipp. Sonate a 3 *d* moll (Viol., Gambe — Cello —, Cembalo) (Berliner Cembalotrio), Artiphon D 11743/45 und Kantorei 7 und 9.

Lasso, Orlando. In hora ultima (Domchor München, Berberich), Homocord 4—8943.
Madrigale: Echo und Quand mon mari (Choralvereinigung Caecilia, Antwerpen), Columbia CD 19214.
Miserere aus den Bußpsalmen (Staats- u. Domchor Berl., Rüdel), „2000 Jahre . . ," B—37027.
Missa Octavi Toni, daraus: Benedictus — Agnus dei, Kyrie — Sanctus (Staats- u. Domchor, Berlin, Rüdel), Electrola EW 16.
Surrexit pastor bonus (Münch. Domchor, Berberich), Grammophon 22587.
Tristis est anima mea (Münch. Domchor, Berberich), Grammophon 27116.
Tui sunt coeli, 8 st. Motette (Aachener Domchor, Rehmann), Musica sacra B 4502.

Lasso, Orlando.
—, dasselbe (Berliner Basilica-Chor), Grammophon 66673.
Velociter exaudi me (Sixt.-vatikan. Chor, Casimiri), Parlophon P—2259.
Leclair, Jean Marie. Sonate *D* Dur, daraus Sarabande und Allegro Tambourin für Violine und Cembalo (L. Amar und G. Ramin), Grammophon 19871.
Lotti, Antonio. Crucifixus (Berliner Basilica-Chor), Grammophon 27117.
— (Dayton U.S.A.-Chor), Electrola EJ 430
— (Dayton Westminster-Chor), Electrola EG 1136.
— (Staats- und Domchor, Rüdel), Electrola EJ 66.
Puer dicesti, it. Lied (Tenor: H. Jadlowker), Grammophon 66666.
Lully, Jean Baptiste. Aus Amadis: Bois epais (Enrico Caruso), Electrola DA 1097.
Gavotte (Cello: Piatigorsky), Odeon O—2411.
Marcello, Benedetto. Sonate *F* Dur für Cello und Cembalo (R. Hindemith u. Alice Ehlers), Homocord 4—3652.
Marenzio, Luca. Estote fortes (sixtin.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P—2260.
Innocentes (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P—1791.
O rex Gloriae (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P—2261.
Scaldava il sol (Holle's Madrigal-Vereinigung Stuttgart), Homocord 4—3264.
Milandre, . . . Menuett für Viola d'amour (Ero Selin und Streichquartett). Homocord 4—3519.
Minnesang, s. „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte" (Walter v. d. Vogelweide). Palästinalied. Rügelied gegen Rud. v. Habsburg. Minnelied von Fürst von Wizlaw von Rügen (H. J. Moser), B—37024.
Monteverdi, Claudio. Ecco mormorar l'onde (Holle's Madrigalchor Stuttgart), Homocord 4—3264.
Lacrime dell'amante al sepolcro dell'amata (Cantori Bolognesi, Euterpe e Accademia Sig. Cremesini), Columbia CD 16436/8.
Lamento d'Arianna aus „Arianna" 1608 (Alt: Maria Peschken, mit Cembalo und Cello), „2000 Jahre . . ." B—37030.
Morley. Sing whe and chant it (The N. George's Singers), Columbia 5716.
Mozart, W. A., Verzeichnis in Vorbereitung.
Neumark, G. Wer nur den lieben Gott läßt walten (M. Praetorius-Kreis), Kantorei 23.
Norcome, Daniel. Divisions on a Ground. For Viol da gamba and Lute (Rudolph and Arnold Dolmetsch), Columbia 5714.
Pachelbel, Johann. Orgelvorspiel Allein Gott in der Höh (Prof. Reimann), Kantorei 16.
Pastorale (Prof. Heitmann), Ultraphon E 217 und Musica sacra B 4513.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, Bonum est (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P 2065.
Confitebor tibi (sixt.-vat. Chor), Parlophon P 2260.
Dum complerentur (Münch. Domchor), Homocord 4—2941.
Exsultate Deo (sixt.-vat. Chor), Parlophon P—1790.
Hodie Christus natus est (Dayton U.S.A.-Chor), Electrola EW 65.
Introduxit me Rex, 5 st. Motette a. d. Hoh. Lied (sixt.-vat. Chor), Parlophon P 2156.
Laudate Dominum (sixt.-vat. Chor), Parlophon P 1790.
Missa Papae Marcelli (Westminster-Chor), vollständ. Electrola EH 163/6.
—, Sanctus und Benedictus (Staats-Domchor, Rüdel), Electrola EJ 129 und EJ 130.
—, Credo, Et incarnatus est, Et in spiritum Sanctum Amen (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P—2155 und 2156.
—, Sanctus daraus (Staats- und Domchor Berlin, Rüdel), „2000 Jahre . . ." B—37027.
—, dasselbe (Sir Rich. Terry and Choir), Columbia 5712.
Nunc dimittis (Sir Rich. Terry and Choir), Columbia 5711.
O admirabile commercium (Domchor Paderborn, Schauerte), Grammophon 22528.
O salutaris (Westminster Kathedral-Chor), Parlophon E—3185.
Sicut cervus (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P 2259.
Tribulationes civitatum peccavimus (sixt.-vat. Chor), Parlophon 2261.
Veni creator (Londoner Katholischer Chor), Columbia CS—30.
Pergolesi, Giovanni Battista. Stabat mater (Irmler-Madrigal-Chor), Parlophon P—9202.
—, 2 Duette daraus: Quando corpus und O quam tristis (E. v. Stetten, R. Ermolnikoff, Dr. Joerg), Musica sacra A 53.
—, Duett daraus: Quis est homo (Sol. d. Wiener Sängerknaben, Gruber), Musica sacra A 52.
Nina, ital. Lied (Enrico Caruso), Electrola DA 120.
Pilkington. Rest sweet nymphs (The St. George's Singers), Columbia 5716.
Praetorius, Michael. An den Wasserflüssen Babylons (Erfurter Motetten-Chor, Knaben), Tri-Ergon 5849.
Ein Kind geborn zu Bethlehem (Berliner Heinr. Schütz-Kreis, Kamlah, Bentz-Quartett), Kantorei 2.
In dulci jubilo (Erfurter Motetten-Chor, Knaben, Weitemeyer), Tri-Ergon 5824.
Wie schön leuchtet der Morgenstern (Berl. Heinr. Schütz-Kreis, Kamlah, Bentz-Quartett), Kantorei 2.

Prés, Josquin de. Et incarnatus est (Kantorei der staatl. Akad. Berlin-Charlottenburg), „2000 Jahre . . ." B—37025.
Purcell, Henry. Hornpipe (Cembalo: Anna Linde), Parlophon P 9005.
Trumpet Voluntary (Hall-Orch. Manchester, Harty), Columbia CLS 3194.
Rameau, Jean Philippe. La poule (Clavicord: Bodky), „2000 Jahre . . ." B—37033.
Le Tambourin (Cembalo: Anna Linde), Parlophon P—9005.
— (Alice Ehlers), Homocord 4—2264.
— (Zilcher-Trio), Grammophon 95334.
La Timide (Zilcher-Trio), Grammophon 95334.
Les Vendageuses (Cembalo: Alice Ehlers), Homocord 4—2264.
Resinarius, B. Gelobet seist du, Jesu Christ (Berliner H. Schütz-Kreis, Kamlah. Tenor: Marten, Bentz-Quartett), Kantorei 1.
Rosenmüller, Johann. Sonate a tre *e* moll, Neuaufnahmen der Kantorei Herbst 1931.
Sammartini, . . . Vivace für Violoncello (W. H. Squire), Columbia CLS 50018.
Sartorius, . . . Wohlauf ihr lieben Gäste (Domchor München, Berberich), Gramm. 90065.
Scarlatti, Domenico. Pastorale für Gambe und Cembalo (Grümmer und Anna Linde), Parlophon P—9015.
Toccatina für Harpsichord solo (Mad. R. Patorni-Casadeus), Columbia DX 53.
Schein, Johann Hermann. Jelängerjelieber und Vergißmeinicht und Die Macht der Phyllis (Thomanerchor Leipzig, Straube), Grammophon 90159.
Schmid, . . . Gagliarda für Orgel (Sittard, Hamburg), Grammophon 95157.
Schop, Johann (1644). Vom Himmel hoch (Sopr., Tenor, Baß, Cembalo: Drwenski), Kantorei 3.
Schröter, L. Ein Kindelein, so löbelich (Berliner H. Schütz-Kreis), Kantorei 1.
Schütz, Heinrich. Deutsche Messe, Schlußsatz (Staats- und Domchor, Rüdel), Electrola EJ 130.
Eile mich, Gott zu retten (für Alt und Orgel), Kantorei 5.
Ich bin ein rechter Weinstock (H. Schütz-Kreis Berlin), Kantorei 4.
Ich liege und schlafe (Baßsolo: Gümmer), Kantorei-Neuaufnahmen Herbst 1931.
Ich werde nicht sterben, Tenorsolo mit Streichtrio u. Orgel, Neuaufnahmen Herbst 1931 d. Kantorei.
Ich will den Herren loben allezeit, ebenso.
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (H. Schütz-Kreis), Kantorei 4.
O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu (Alt m. Orgel), Kantorei 5.
Psalm 111 a. d. Deutschen Messe (Staats-Domchor, Rüdel), „2000 Jahre . . ." B—37031.
Saul, was verfolgst du mich (Phil. Chor Berlin, Symph.-Orch.), Electrola EJ 250.
Schaffe in mir Gott, ein reines Herz, Duett mit Orgel, Neuaufnahmen der Kantorei Herbst 1931.
Wann unsre Augen schlafen ein, Duett m. Orgel, Neuaufnahmen der Kantorei Herbst 1931.
Senfl, Ludwig. Da Jakob nun das Kleid ansah (aus Newe Deutsche Geistl. Gesenge, Wittenbg. 1544) (Domchor München, Berberich), Homocord 4—2945.
Stamitz, Karl. Menuetto mit 2 Variationen aus der Sonate für Viola d'amour (Selin, Drwenski), Homocord H—4270.
Sweelinck, Jan Pieters. Hodie Christus natus est (Basilica-Chor Berlin, Pius Kalt), Grammophon 27086.
Tu as tout seul (Choralvereinigung Coecilia Antwerpen), Columbia CD 19214.
Tartini, Giuseppe. Concerto *D* Dur für Violoncello m. Orch. (Rud. Hindemith, Berl. Sinf.-Orch., Günther), Homocord 4—9009 u. 9012.
Sonate *G* Dur, Lento — Allegro — Presto assai (Jos. Szigeti), Columbia CD 1629/30.
Teufelstrillersonate (Florizel v. Reuter m. Wladigeroff), Grammophon 95183.
— (Alb. Sammons), Columbia C 4818/19.
Troubadours. Kalenda maya — Raimbaut de Vaqueiras, Pois preyatz me, senhor — Bernart v. Ventadorn, dasselbe umgedichtet v. Fr. v. Hûsen (H. J. Moser), „2000 Jahre . . ." B—37024.
Tunder, Franz. Wachet auf (Manfr. Lewandowski m. Günther), Homocord 4—8857.
Vaqueiras, s. Troubadours.
Venosa, Gesualdo Fürst von. Resta di darmi noia, Madrigal (Thiel'scher Madrigalchor, Thiel), „2000 Jahre . . ." B—37028.
Ventadorn, s. Troubadours.
Veracini, . . . Sonate *e* moll, Ritornell, Allegro con Fuoco für Violine und Cembalo (L. Amar — G. Ramin), Grammophon 19870.
Largo (Szigeti), Columbia CL 2097.
Viadana, Ludovico. Exsultate justi (sixt.-vat. Chor, Casimiri), Parlophon P—2065.
Victoria, Tomaso Ludovico da. Ave Maria (sixt.-vat. Chor), Parlophon P—1791.
Caligaverunt oculi mei, gem. a-capp.-Chor (Paderborner Domchor, Schauerte), Musica sacra B 4505.
Domine non sum dignus (Basilica-Chor Berlin), Grammophon 27123.
Popule meus (Basilica-Chor Berlin), Grammophon 27117.
Vidi speciosam, 6st. Motette, daraus: O quam gloriosum und Qua est ista (Kölner Domchor, Mölders), Electrola EG 1753.

Vivaldi, Antonio. Concerto grosso *d* moll (Zürcher Tonhallen-Orch., Andreae), Columbia CS—1102.
Concerto grosso *g* moll (Scala-Orch., Guarnieri), Electrola EH 410/11.
Concerto 2 da l'estro armonico (Scala-Orch. Mailand, Guarnieri), Electrola EH 410.
Vivaldi-Bach. Orgelkonzert, letzter Satz Allegro, *d* moll (Sittard-Hamburg), Gramm. 66553.
Largo (Casals), Electrola DA 1118.
Vogelweide, s. Minnesang.
Weelkes, Thomas. Gloria in Excelsis (Westminster Abbey-Chor), Electrola EJ 30.
As Vesta was descending (The St. George's Singers), Columbia 5717.
Fantasy for a chest of six viols (Arnold, Cécile, Nathalie, Carl, Mabel and Rudolph Dolmetsch), Columbia 5714.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Amtliche Mitteilung

Der vom Direktorium der Deutschen Musikgesellschaft für 1931 geplante Kongreß ist infolge der Ungunst der Verhältnisse bis auf Weiteres verschoben worden.

Mitteilungen

– Am 17. Dez. feiert Prof. Dr. Fritz Volbach in Münster seinen 70. Geburtstag. Es ist in unserem Kreis unnötig, auf das Wirken des Jubilars als Musiker und Mann der Wissenschaft näher einzugehen; es wird niemanden geben, der sich nicht mit unsern herzlichen Wünschen an diesem Tage vereinigte.

– Dr. E. W. Böhme macht Mitteilung über eine Reihe neuer Funde zur älteren thüringischen Kirchenmusik: eine Komposition des 20. Psalms durch den Gothaer Kapellmeister Gg. Ludw. Agricola von 1674 für A. T. B., 2 V., Fag. u. Continuo; eine Trauerkomposition („Seelig sind die Toten") des Weimarer Kapellmeisters Adam Drese von 1648 für 6 Vokalstimmen, Trompeten (verloren) und Gb.; eine 4st. Kirchenarie des Arnstädter Kantors E. D. Heindorf von 1705. Gleichzeitig weist er hin auf einen Motettenband mit 59 mss. Motetten von E. Bach, Telemann, Rolle, Weimar, Doles usw., die Fritz Huhn in den Notenbeständen der Arnstädter Kurrende aufgefunden hat.

– J. Haydn hat 1786 und 1790 im Auftrag von König Ferdinand IV. von Neapel fünf Konzerte und einige Notturni für Drehleier mit Orchester geschrieben, die bisher für verschollen galten. Sie sind jüngst in Privatbesitz wieder aufgefunden worden und werden demnächst veröffentlicht werden.

– Der Verlag G. Ricordi kündigt das bevorstehende Erscheinen einer großangelegten Veröffentlichung an, die unter dem Titel „Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana" den wichtigsten Teil der musikalischen Kunstschätze Italiens erschließen soll. Der Leiter des Unternehmens, jedoch unter freiwilligem Verzicht auf direktoriale Befugnisse, ist Gaetano Cesari in Mailand, der die Aufgaben unter die verschiedenen Mitarbeiter verteilt. Von den deutschen Denkmälern unterscheidet sich die Publikation dadurch, daß sie in den Mittelpunkt der einzelnen Bände „das Andenken an Italiens musikalische Kapellen stellt, an unsere Theater und geistigen Zirkel, an unsere Fürstenhöfe und Akademien, an unsere Konservatorien und an unsere nach Landschaften und Städten geschiedenen Musikschulen" — daß sie also regional aufgebaut werden soll. Demgemäß lautet der Inhalt der ersten zehn Bände, die innerhalb von drei Jahren erscheinen sollen, folgendermaßen:

Band I und II: Andrea und Gio. Gabrieli und die Instrumentalmusik in S. Marco (edd. G. Benvenuti).

III. Band: Die Musikkapellen Roms und die Instrumentalmusik im 17. Jahrh. — Frescobaldis Toccate e Partite von 1614/15 und 1627 (ed. Benvenuti).

IV. Band: Die Cappella musicale metropolitana in Mailand — Matteo da Perugia, Franchino Gaffurio (ed. G. Cesari).

V. Band: Die Musik in Cremona in der 2. Hälfte des 16. Jahrhs. — Ingegneri, Motetten a 6 von 1591, Madrigali; Monteverdi, Sacrae cantiunculae à 3, 1582; Canzonette à 3. 1584, Madrigali a 5, lib. 1mo, 1587 (ed. G. Cesari).

VI. Band: Die florentiner Camerata — V. Galilei (ed. Fabio Fano).

VII. Band: Die Kapellen von Novara vom 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhs. — Giacomo und Gaudenzio Battistini (ed. Vito Fedeli).

VIII. Band: Das Oratorium der Filippiner und die Musikschule von Neapel — Montella, Trabaci, Gesualdo (Motetten), Dentici, G. M. Sabino, Camillo Lombardi (ed. G. Pannain).

IX. und X. Band: Die Konservatorien Venedigs und die Instrumentalmusik — Galuppi, Sonate per cembalo; Platti, Sonate per cembalo u. Sonate per flauto (ed. F. Torrefranca).

Der Preis der ersten 10 Bände beträgt 1300 Lire, zahlbar in zehn Raten. Es versteht sich von selbst, daß die deutsche Musikforschung diesen Plan, dessen Verwirklichung sie schon lange ersehnt hat, mit Begeisterung begrüßt.

– Das Bollettino Bibliografico Musicale, Mailand (102), Via Brera 5, beabsichtigt eine Anzahl vergriffener musikwissenschaftlicher Werke in anastatischem Neudruck vorzulegen. Der Beginn soll gemacht werden mit: Caffi, Francesco, Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia (1854—55); Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi ... nova series (1864—76); M. Gerbert, Scriptores ecclesiastici (1784). Die drei Werke werden in acht monatlichen Lieferungen, von Ende November 1931 bis Ende Juni 1932, herausgegeben; der Preis beträgt für Caffi 110, Coussemaker 480, Gerbert 360 Lire, vorauszahlbar in acht Raten.

– Das VIII. Kammermusikfest zu Haslemere unter Leitung von Arnold Dolmetsch findet vom 18.—30. Juli 1932 statt.

Kataloge

Bolletino Bibliografico Musicale. Mailand. Catalogo N. 8. Nov. 1931. Letteratura musicale. 539 Nrn.

John Grant, Edinburgh. Annual Catalogue of New and Standard Books. Autumn 1931. S. 129: Music.

Neuwerkbuchhandlung und Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe. Katalog 6. Deutsche und ausländische Literatur über Orgelbau und Orgelspiel. 301 Nrn.

November | **Inhalt** | 1931

Seite

Johannes Wolf (Berlin), Zum Tode Peter Wagners 65
Herbert Rosenberg (Berlin), Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs 67
Josef Zuth (Wien), Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 89
Miszellen 99
Bücherschau 108
Neuausgaben alter Musikwerke 114
Ältere Musik auf Schallplatten 117
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 127
Mitteilungen 127
Kataloge 128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Drittes Heft 14. Jahrgang Dezember 1931
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zur Melodiebildung Leonins und Perotins

Von
Helmut Schmidt, Düsseldorf

Wie Anonymus IV[1] schreibt, war der Magnus Liber „im Gebrauch bis zur Zeit Perotins des Großen, welcher ihn kürzte und welcher sehr viele schöne Clauseln und Abschnitte komponierte". Leider ist uns der Magnus Liber in seiner ursprünglichen Gestalt nicht überliefert, denn in die drei erhaltenen Fassungen sind bereits zahlreiche Clauseln eingefügt, welche nach dem ausdrücklichen Zeugnis des Anonymus IV erst von Perotin komponiert worden sind. Da Anonymus IV schreibt, daß Perotin den Magnus Liber ganz allgemein „kürzte", darf man vielleicht annehmen, daß sich seine Umarbeitung nicht nur auf jene Partien erstreckt hat, welche dann später nach Art der Discantustechnik (d. h. mit rhythmischem Tenor) vertont worden sind, sondern daß auch die Teile, welche rein organal geblieben sind, eine Umformung erfahren haben. Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß sich in der Melodik des Duplums zwei vollkommen divergierende Stilarten nachweisen lassen, welche oft in den gleichen Kompositionen unmittelbar nebeneinander stehen.

Für die eine Art ist ein ausgesprochen freier Rhythmus charakteristisch. Es lassen sich zwar auch hier schon die verschiedenen Schemata der Modalnotation feststellen, eine rhythmisch sichere Lesung wird jedoch durch die zahlreich eingeschalteten, kleinen Notenwerte sehr erschwert. Durch diese Durchsetzung, ja bisweilen Auflösung des starren, rhythmischen Modus-Schemas durch kleine Noten erhält diese Melodiebildung ihre große, an orientalische Vorbilder gemahnende Beweglichkeit. Die ausgesprochen linear-melodische Haltung dieser Kompositionen ist äußerlich auch durch die Verwendung kleiner Intervalle gekennzeichnet. Meistens bewegen sich die Melismen in Sekundschritten, bisweilen kommen auch Terzschritte vor, größere Intervallsprünge sind hingegen selten. Außerordentlich häufig fällt hingegen das Duplum um eine Oktave und noch größere Intervalle, wobei im raschen Laufe sämtliche Zwischenstufen berührt werden. Diese Portamenti und Glissandi können ebenfalls als ein Beweis für den mit orientalischen Gesangsmanieren verwandten, stark

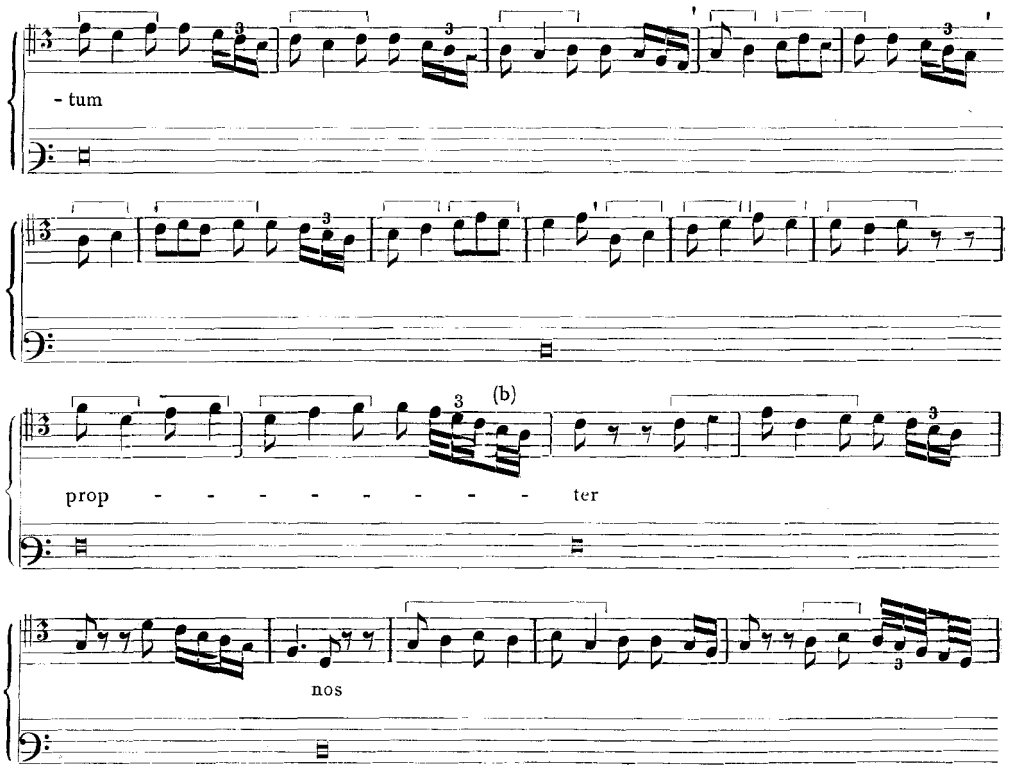
[1] Coussemaker, Scriptores I, S. 342a.

naturalistischen[1] Stil dieser Kompositionen gelten, zumal selbst die Musiktheorie für die einzelnen Tonzeichen dieser Läufe Ausdrücke orientalischen Ursprungs gebraucht. Anonymus IV bedient sich hierfür der Bezeichnungen „elmuahym" und „elmuarifa", welche wahrscheinlich arabischer Herkunft sind[2]. Elmuahym und Elmuarifa sind kleine Notenwerte, welche meistens zu Gruppen vereinigt auftreten und bei den Theoretikern auch „currentes" genannt werden. Schon das Wort „currentes" deutet den flüchtigen Charakter dieser im schnellen Lauf genommenen Noten an. Ebenso erinnern die kurzen, schleiferartigen Vorschläge am Beginn der Organa an orientalische Gesangsmanieren. So beginnen mit wenigen Ausnahmen sämtliche Organa, deren erster Tenorton *d* ist, mit einem kurzen Vorschlag von *c* nach *d* oder von *g* nach *a*.

Melodien, die auf Akkordzerlegungen beruhen, fehlen in diesen Partien gänzlich.

Das wichtigste Konstruktionsprinzip für die Melodiebildung im Magnus Liber ist die Sequenz. Meistens bewegen sich die Sequenzen in abwärtsgehender Richtung.

Crucifixum in carne, F fol. 71r[3].



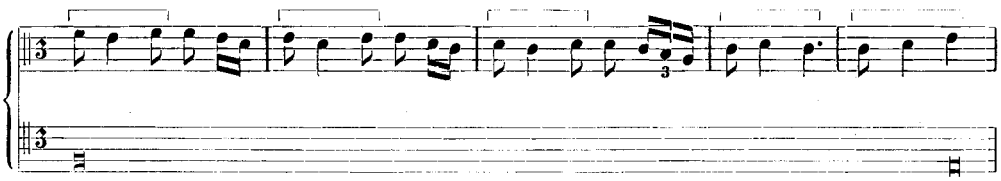
[1] Rudolf Ficker, Formprobleme der mittelalterlichen Musik, ZfM VII, S. 203.

[2] Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia, Publikationen der IMG, Beiheft VI, S. 21. — Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. S. 281.

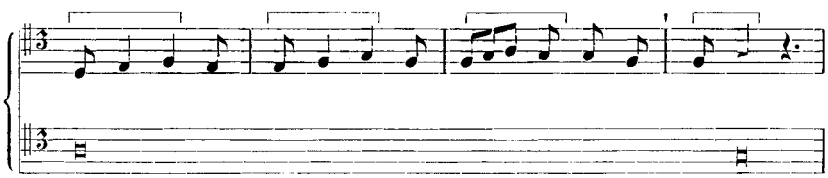
[3] Die vorliegende Stelle ist im zweiten Modus übertragen worden, wobei die zahl-

Betrachtet man in diesem Beispiel die ausgedehnten Tonketten des Duplums, so sieht man, wie hier das Melismatische ganz deutlich vorherrscht. Die Linien bewegen sich fast ausschließlich in Sekunden und vermeiden größere Sprünge; auffallend ist hingegen ihr häufiges portamentoartiges Sinken.

Interessant ist es nun, wie dieser Melodiebildungstypus bestimmte, sequenzmäßig geformte Linien kennt, welche unverändert oder nur mit kleinen Varianten in den verschiedensten Organa immer wiederkehren und daher gleichsam zu stereotypen Formeln geworden sind. Eine dieser Formeln, welche besonders häufig dann verwendet wird, wenn der Cantus firmus einen Halbtonschritt von *f* nach *e* macht, ist z. B. folgende Sequenz, welche in den Organa[1] o 2 W, o 2 Gloria, o 7 W Nr. 1, o 9 Nr. 1, M 14, M 17, M 18, M 28 (Gr.), M 33, M 46, M 48 (Gr.), M 55, M 56 W, in dieser Gestalt, mit kleinen Veränderungen und auf anderen Tonstufen jedoch noch in verschiedenen anderen Organa vorkommt.



Eine weitere Formel, welche in den Organa o 1 W, o 2 W, o 3 W, o 7 W Nr. 1, o 12 W, o 13 W, o 14 Gloria, o 16 W, o 18 Gloria, o 21 W, o 23 W, o 24 W, o 28 W, o 29 Gloria, M 20, M 41 W, M 46 W, M 53, M 57 anzutreffen ist und welche in vierzehn Fällen jedesmal beim Fallen des Cantus firmus um den Ganztonschritt von *a* nach *g* verwendet wird, ist folgende Sequenz:



Aus den beiden letzten Beispielen ist auch ersichtlich, wie dieser Art von Melodiebildung zwar bestimmte modale Schemata zugrunde liegen — und zwar hier die dreitönigen Ligaturen des vierten Modus — wie diese aber durch zahlreiche kleine Notenwerte diminuiert werden.

Dieser eben beschriebene Melodiebildungstypus darf wohl als besonders charakteristisch für den Stil Leonins angesehen werden, zumal er nicht neu, sondern bereits in den Organa aus St. Martial und Santiago di Compostella vollkommen ausgebildet war[2]. Denn schon hier finden sich die ausgedehnten Melismenketten über den ein-

reichen Currentes gemäß der Lehre von der „minutio et fractio modorum" bei Anonymus IV (Couss. I, S. 336ff.) aufgelöst wurden. Die neben anderen von Anonymus VII (Couss. I, S. 381 a) aufgestellte Regel, alle vieltönigen Ligaturen auf dreitönige zurückzuführen, wurde bisweilen außer acht gelassen, da vieltönige Ligaturen häufig nur durch Zusammenziehung mehrerer Normalligaturen entstanden sind.

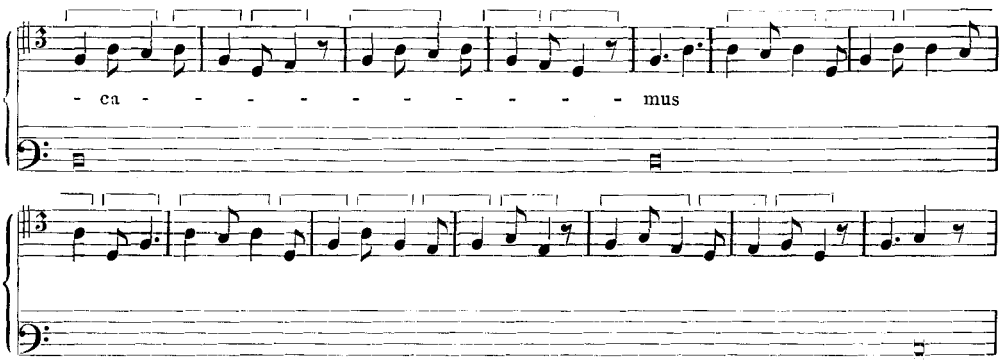
[1] Die Bezeichnung der einzelnen Organa entspricht der Numerierung im „Repertorium organorum . . . ", I, 1 von Friedrich Ludwig, S. 66 bis 75.

[2] Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des XI. und XII. Jahrh., Bericht über den dritten Kongreß der IMG in Wien 1909, S. 106. — Jacques Handschin, Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? ZfM VI. S. 547.

zelnen, lang ausgehaltenen Tönen des Cantus firmus und für die Melismatik dieser Organa ist, gleichwie im Magnus Liber, der Reichtum an Sequenzen und die Vorliebe für kleine Intervallbewegungen kennzeichnend.

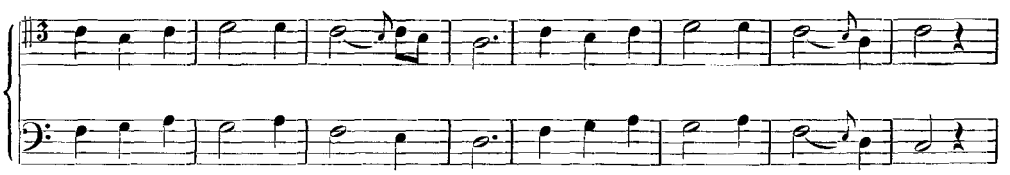
Unmittelbar neben den beschriebenen Melodien stehen jedoch im Magnus Liber oft Gruppen von Melodien, deren Stil sich in auffallender Weise von der ersten Art abhebt. Diese Melodien sind streng modal rhythmisiert, weisen deutliche Ansätze zu einer ausgesprochenen Dur- und Molltonalität und zu kadenzmäßigen Abschlüssen auf, wie im folgenden Beispiel:

Benedicamus domino, F fol. 86 v. bis 87 r. W_2 fol. 90 v.



Am Beispiel ist der große Unterschied zwischen dieser und der eben beschriebenen Art der Melodiebildung ersichtlich. Zunächst ist der Rhythmus straffer und konziser geworden. An die Stelle des freien, durch zahlreiche kleine Noten diminuierten Rhythmus ist jetzt ein streng modales Metrum getreten[1]. Hand in Hand mit der Festigung des Rhythmus geht nun auch eine Entfaltung des Klangsinnes. Die Melodik beruht jetzt zum großen Teil auf Zerlegungen und Umspielungen eines Klanges. So ist es im vorliegenden Beispiele der rhythmisch zerlegte und umspielte *d*-moll Dreiklang.

Während sich die zuerst beschriebene Art der Melodiebildung stark von der vokalen Melismatik her beeinflußt zeigte, ist ganz im Gegensatz dazu bei dieser zweiten Art von Melodiebildung der Einfluß instrumentaler Tanzformen sehr oft unverkennbar. Vergleicht man mit dem letzten Beispiele eine Partie aus einer von Johannes Wolf übertragenen Stantipes[2],

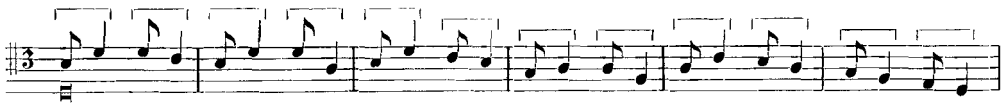


so stimmt der Cantus inferior der Stantipes beinahe genau mit den ersten Perioden des Duplums im Organumbeispiele überein. In beiden Fällen dieselbe zweitaktige Periodengliederung, derselbe tanzmäßige Rhythmus und ungefähr die gleiche melodische Linie, welche nur dadurch geringfügige Änderungen aufweist, daß sie im Organum auf *d* und in der Stantipes auf *c* als Grundton bezogen ist.

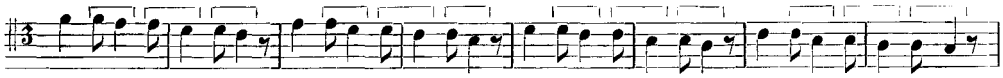
[1] Jacques Handschin, Zur Notre Dame-Rhythmik, ZfM VII, S. 386 ff.
[2] Johannes Wolf, Die Tänze des Mittelalters, AfM I, S. 19.

Im Gegensatz zu den mehr unbestimmten Abschlüssen der älteren Melismatik zeichnen sich die streng modal rhythmisierten Melodien bereits durch ihre deutlich abkadenzierende Gestaltung aus. Sehr häufig enden sie zuerst halbschlußartig auf der Terz oder Sekunde zum Grundton, werden dann wiederholt, um bei der Wiederholung erst im Einklang, in der Oktave oder Quinte des Grundtones zu schließen.

Auch hier begegnen uns zahlreiche stereotype Melodieformeln, welche unverändert in verschiedenen Organa verwendet werden. Diese Formeln werden dann später in die Organa tripla übernommen und bilden auch hier noch einen wichtigen Bestandteil der Melodiebildnng. So erscheint die nachfolgende Melodie



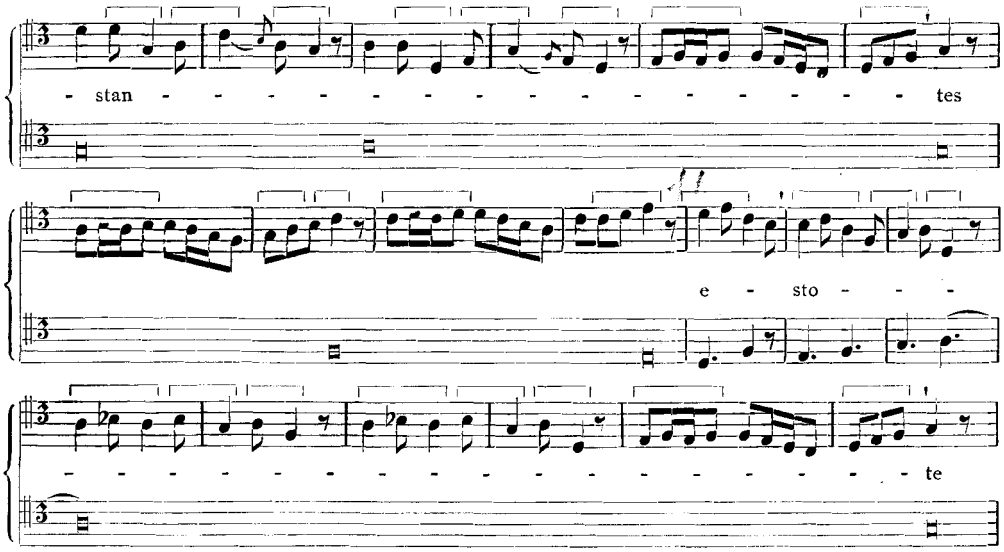
in den zweistimmigen Organa Benedicamus domino Nr 2 und 9 und M 47 (Gr.) und ist dann unverändert in die dreistimmigen Organa Nr. 1 W, Nr. 6 und Nr. 24[1] übernommen worden. Ebenso wird folgende Melodie



welche — zum Teil allerdings unvollständig oder auf anderer Tonstufe — in den zweistimmigen Organa o 4 Gloria, o 5 F, Benedicamus domino Nr. 2, 5 und 11, o 32 F und o 34 F vorkommt, in zahlreichen dreistimmigen Organa verwendet (u. a. in den Organa Nr. 2, 6, 10, 11 W, 15 Gloria und 24[1].)

Während also die erste Art der Melodiebildung auf die älteren Organa in St. Martial und Santiago di Compostella zurückweist, steht die zweite Art bereits in engem Zusammenhang mit den späteren dreistimmigen Organa. Beide in Bezug auf die Melodiebildung so stark divergierenden Stilarten stehen jedoch im Magnus Liber, so wie er uns überliefert ist, noch unmittelbar nebeneinander.

Constantes estote, W_1 fol. 17 r, F fol. 65 r, W_2 fol. 67 r.



[1] Ludwig, Repertorium, S. 62 bis 64.

Im vorstehenden Beispiel setzt mit Takt 5[1] plötzlich ein anderer Melodiestil ein, welcher sich von jenem der ersten vier Takte scharf abhebt. Während in den Anfangstakten der trochäische Modus metrisch klar ausgeprägt ist, erscheint er nun plötzlich rhythmisch frei und aufgelockert. Werden vorher auch größere Intervallsprünge verwendet, so begegnen wir jetzt fast einer ausschließlichen Sekundbewegung. Bei Takt 11 ändert sich hingegen wiederum die Situation. Die sequenzartig geformte Linie wird zuerst von einer kurzen Discantuspartie mit rhythmischem Tenor abgelöst, auf welche dann wieder eine straff gegliederte, viertaktige Periode folgt, deren melodische Gestaltungsart jener der ersten vier Takte entspricht. Diese endet in der für die streng modal rhythmisierten Melodien typischen Weise zuerst halbschlußartig auf der Terz und bei der Wiederholung dann erst auf der Tonika.

Dieses unvermittelte Nebeneinander zweier ganz verschiedener Arten von Melodiebildung dürfte daher wohl seine Ursache in der Umarbeitung des Magnus Liber durch Perotin haben, von welcher uns der Anonymus IV berichtet. Demnach müßte man in dem ersten Melodiebildungstypus den alten Leoninschen Stil erblicken, während der zweite Typus, ebenso wie wohl auch die Discantuspartien, erst in der Zeit nach Leonin entstanden wären. Allerdings schreibt Anonymus IV als einziger Gewährsmann nur ganz allgemein, daß Perotin den Magnus Liber „kürzte". Nun beruht diese Kürzung wohl vor allem in der straffen Rhythmisierung der früher ausgedehnten Partien mit langgezogenen Cantus firmus-Tönen, wodurch sich naturgemäß auch eine vollständige Änderung und Kürzung der Organalstimme ergibt. Perotin hat jedoch den Magnus Liber nicht nur durch die Neukomposition solcher rhythmischer Discantusabschnitte, der „clausule sive puncta" nach dem Berichte des Anonymus IV, umgearbeitet, sondern hat wohl auch dort, wo er die alte Organumtechnik mit den Haltetönen im Tenor beibehielt, bisweilen einschneidende Veränderungen vorgenommen. So hat er die alten, vorzugsweise durch die Sequenztechnik überaus lang geratenen Koloraturmelismen Leonins streckenweise durch eine Neuformung der Organalstimme ersetzt, welche sich ebenso durch ihre rhythmische Klarheit als klanglich-tonale Bestimmtheit wesentlich von den alten Teilen abhob. Auch dieses Verfahren dürfte daher eine bedeutende Kürzung der betreffenden Partien bewirkt haben. In der erwähnten, hier vorkommenden neuen Art der Melodiebildung und Rhythmik, welche wir auch in jenen Werken finden, welche der Anonymus IV ausdrücklich Perotin zuschreibt, dürfen wir daher mit einiger Bestimmtheit die entscheidenden musikalischen Kriterien erblicken, welche nach dem Berichte desselben Schriftstellers[2] Perotin gegenüber Leonin im Urteile der Zeitgenossen als „melior" erscheinen ließen. In dem unvermittelten Nebeneinander älterer und neuerer Stilmerkmale gestattet daher der Magnus Liber einen interessanten Einblick in die Wandlung, welche die Mehrstimmigkeit gegen Ende des XII. Jahrhunderts erfuhr. Dieser hier klar zu erkennende Übergang, welchen man — kunstgeschichtlch gesprochen — der Parallele: Früh- und Hochgotik gleichsetzen könnte, läßt in den vorhandenen Fassungen des großen Werkes nicht nur die Klärung der modal-rhythmischen Vorstellungen erkennen, sondern weist auch auf ein Anwachsen klanglich-akkordlichen Empfindens und auf einen deutlichen Einfluß hin, welchen nun instrumentale Tanzformen gewinnen.

[1] Eine Übertragung des ganzen Organums enthält Wooldridge, „The Oxford History of Music" I, S. 189 ff.

[2] Anon. IV, Couss. I, S. 342 a.

Mozart-Drucke

Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis

Von

Otto Erich Deutsch, Wien, und Cecil B. Oldman, London

Otto Jahn schon sprach sich in der Erstausgabe seiner Mozart-Biographie (III. 220) über die Bestimmung der Erstdrucke resignierend aus: „Um dies im Einzelnen ins Klare zu bringen, wären bibliographische Untersuchungen erforderlich, welche auf musikalischem Gebiet mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben." Man kennt die Ursache dieser Hemmnisse. Die Notendrucke tragen fast niemals eine Jahreszahl, und auf die Verlagsnummern, die erfahrenen Bibliothekaren und Sammlern eine Hilfe bieten, hatte man früher nicht geachtet. Dazu kommt, daß die Geschichte des Musikverlags noch sehr ungeklärt ist. Neben dem guten Hilfsbuch von Frank Kidson über englische Verleger, Drucker und Stecher (London 1900) ist Robert Eitners internationaler Katalog (Beilage zu den „Monatsheften für Musikgeschichte", Leipzig 1904) nur als Abfallsprodukt seines Lexikons zu werten. Über die französischen Verleger gibt es aber keinen eigenen Behelf.

So mußte Ludwig v. Köchels Versuch, in seinem berühmten Werkverzeichnis auch die Mozart-Drucke zu notieren und die anscheinend wichtigsten zu bestimmen, sehr unvollkommen ausfallen; ja beinahe so kläglich, wie Goedekes Vermerke über Kompositionen in seinem grandiosen Handbuch der deutschen Literatur. So überflüssig dort die unsicheren Notizen etwa über Goethe-Lieder erscheinen, so problematisch bleibt die unkritische Aufzählung aller Mozart-Drucke, die Köchel zufällig und ohne Witterung für das Wichtige gesehen hat. (Ähnlich steht es ja selbst bei dem besser orientierten Nottebohm im Falle Beethoven wie Schubert, oder bei Jähns im Falle Weber, aus einer Zeit, wo auch die Musikalienhändler noch solcher Behelfe bedurften.) Dennoch hatte Köchel den Ehrgeiz, von den Drucken der Werke Mozarts vor allen die „Ausgaben, die unter seinen Augen gemacht wurden", festzustellen, weil Köchel sie für die Echtheitsbestimmung der Werke selbst heranziehen wollte (S. X der 2. Auflage), was die „Kritische Gesamtausgabe" für ihre Textrevision unterlassen hat[1]. Er wußte auch die „Ankündigungen aus gleichzeitigen öffentlichen Blättern über Produktionen oder Publikationen Mozarts" für die Chronologie der Werke zu schätzen (S. XV), obzwar diese Dokumente bis heute noch nicht gesammelt worden sind. Sein Nachfolger, Paul Graf von Waldersee, dessen Auflage

[1] Die Gesamtausgabe hat laut ihrem Revisionsbericht nur bei vier Liedern und acht Tanzfolgen (darunter sechs Bearbeitungen) Originalausgaben benützt; von den posthumen Erstausgaben noch etwa fünfzehn, zusammen also rund 30 Erstdrucke für 600 Werke! Die sogenannte Urtextausgabe der Klavierwerke hat für 21 Sonaten und Fantasien, die nach allen erreichbaren Autographen und Erstdrucken revidiert werden sollten, noch drei Original- und zwei Erstausgaben außeracht gelassen (wobei offen bleibt, welche der vier Auflagen des Opus VI von Artaria, K. 330–332, verwendet worden ist). Die Mozarteums-Ausgabe dieser Klavierwerke endlich, die sich auf neun Berliner Autographe beschränkte, hat die Erstdrucke bewußt vernachlässigt, obzwar sie doch z. T. Mozarts Willen dokumentieren, z. T. einen Ersatz für verlorene Handschriften bieten.

wir hier immer zitieren, wollte sich schon bescheiden gegenüber Köchels „Absicht, nicht nur die Titel der Originalausgaben, sondern auch die der sämtlich veröffentlichten Bearbeitungen aufzunehmen . . . Ich habe mich darauf beschränkt, die Titel der Partitur- und Stimmenausgaben, ausnahmsweise die der Klavierauszüge namhaft zu machen" (S. XXII). Die wirklichen Titel der Drucke (die auch hier aus Raummangel nicht zitiert werden können) sind aber in der Rubrik „Ausgaben" fast niemals zu finden. Und was die „Originalausgaben" betrifft, so ist der Begriff so nebelhaft, daß Köchel und Waldersee zwischen „Alten, vielleicht ersten", „Älteren" und „Ältesten Ausgaben", „Ersten Ausgaben" und „Originalauflagen" auch noch „Originalausgaben" von 1793 nennen (K. 593 bei Artaria). Man könnte freilich selbst heute, bei der Unsicherheit der Termini, Andrés Drucke nach seinen Mozart-Autographen als Originalausgaben ansprechen. Aber besser hält man sich wohl an die schon ziemlich übliche Unterscheidung, daß nur die Erstdrucke, die zu Lebzeiten des Meisters erschienen, als Originalausgaben bezeichnet werden (ob mit oder ohne Zutun Mozarts herausgegeben, was ohnehin nur selten festzustellen ist), und die Erstdrucke, die später verlegt wurden, als Erstausgaben. Die Bestimmung aller dieser Erstdrucke und danach die Klassifizierung der späteren Auflagen, der anderen Ausgaben nach Autographen und der Nachdrucke war aber Köchel und Waldersee unmöglich, weshalb sie in den meisten Fällen besser gar nichts darüber gesagt hätten. Max Friedlaender hat also in seinem Werk über „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" (I. 1, S. 326) mit gutem Grunde schon zugegeben: „Der verdienstvolle Köchel läßt uns leider vollkommen im Stich, sobald der erste Druck einer Composition eruiert werden soll".

Dennoch vermochte Hermann Abert in seiner abschließenden Mozart-Biographie (I. 1020) ganz unbefangen zu sagen: „Zu Mozarts Lebzeiten sind überhaupt nur die Werke bis op. 18 (K.-V. 451) gedruckt worden, und zwar mit Ausschluß der Lieder und Variationen." Gemeint ist wohl: abgesehen von diesen kleineren Werken, denn ausgeschlossen waren sie beim Druck ja nicht. Aber auch sonst verblüfft jene These. Es klingt so, als ob die bekannten Opera 1 bis 18 von einem Verlag, etwa von Artaria allein, herausgegeben worden seien. Dabei hat aber dieser Hauptverlag der nummerierten Originalausgaben selbst schon einige Opuszahlen doppelt verwendet (Nr. 7). Ferner sind einzelne der früheren Opuszahlen zwei-, ja dreifach mit Originalausgaben belegt (Nr. 3, 4 und 7). Andere gelten überhaupt nicht für solche Ausgaben (Nr. 5, 8 und leider auch wohl 18). Und dennoch umfaßten schon die als op. 1 bis 18 bezeichneten Originalausgaben 65 Köchel-Nummern, was man bei Abert gewiß nicht zwischen den zwei Zeilen lesen wird. Während aber op. 18, die drei Streichquartette K. 575, 589 und 590, bei Artaria erst am Sylvestertage 1791 erschien, ist das Klavierkonzert K. 451, das Abert für die letzte Opuszahl zu Mozarts Lebzeiten nennt, in diesem Jahr zwar wirklich bei Boßler in Speyer erschienen, jedoch wohl als Nachdruck, da es um 1785 offenbar schon bei Boyer in Paris herausgekommen war. Außer achtzehn Liedern und dreizehn Variationsserien sind aber zu Lebzeiten Mozarts ohne Opuszahlen nicht nur andere kleine Werke bei Artaria, Boßler und Sieber (Paris) erschienen, sondern auch mehrere große bei Hoffmeister in Wien, der für Mozart überhaupt keine Opuszahlen verwendet hat. Darunter sind eine vierhändige Sonate (K. 521), zwei Klavier-

Violin-Sonaten (K. 481 und 526), ein Klaviertrio (K. 496), ein Klavierquartett (K. 478) und ein Streichquartett (K. 499); also gewiß keine Kleinigkeiten. Dabei ist gleich zu bemerken, daß Mozart selbst nie auf ein Manuskript eine Opuszahl gesetzt hat, so daß der mit ihm befreundete Franz Anton Hoffmeister, den Abert nur als Komponisten nennt und der sonst gewöhnlich mit dem viel späteren Friedrich Hofmeister verwechselt wird, den Wünschen des Meisters wohl am ehesten entsprochen hat. Sein Verlag, aus dem sich in Leipzig das Haus C. F. Peters entwickelt hat, pflegte damals hauptsächlich Kammermusik und wird durch unsere Liste zunächst für Mozart ins rechte Licht gerückt. Hoffmeister, an den der einzige erhaltene Verlegerbrief Mozarts (20. Nov. 1785, Briefe II. 267f.), eine Bitte um Vorschuß, gerichtet ist, dürfte dem Meister auch näher gestanden sein als seine anderen Verleger. Noch 1790 spielen Geldanliegen bei Hoffmeister in Mozarts Frankfurter Briefen an seine Frau eine große Rolle.

Zur Charakteristik dieser anderen Verleger sollen hier ein paar Bemerkungen gemacht werden. Johann André gab zu Lebzeiten des Meisters nur ein Werk (op. 13) heraus, druckte also wenigstens nichts nach; er hat aber die beiden Krönungskonzerte (op. 44 und 46) vielleicht 1790 schon bei der Begegnung mit Mozart erworben. Andrés Sohn Johann Anton kaufte dann Anfang 1800 von Mozarts Witwe um 3150 Gulden den Hauptteil des Nachlasses[1], den die Firma später — nicht völlig — der Königlichen Bibliothek in Berlin um 20000 Taler verkauft hat (vgl. Abert II. 889). An dieser Stelle muß auch ein Wort über Mozarts Verlagshonorare gesagt werden. Wir haben nur von drei Fällen sichere Kunde: für die sechs Klavier-Violinsonaten K. 301—306 bekam er von Sieber 15 Louis d'or (s. Brief Mozarts vom 20. Juli 1778, I. 220, und Briefe des Vaters vom 13. August 1778, IV. 68, sowie vom 10. August 1781, bei Köchel S. 288); für die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette K. 387 usw. von Artaria 100 Dukaten (s. Brief des Vaters vom 22. Jänner 1785, IV. 297); und für die drei genannten Quartette K. 575, 589, 590, die erst nach Mozarts Tode erschienen, von demselben Verlage ein „Spottgeld" (s. Brief Mozarts vom 12. Juni 1790, II. 315).

Der Rat Boßler dürfte durch die Harmonikaspielerin Marianne Kirchgessner, die er und seine Frau auf Reisen begleiteten, mit Mozart in Fühlung gekommen sein, und so sind vielleicht auch seine Erstdrucke berechtigt gewesen. Wie Götz, der Artarias Spuren ohne Erröten folgte, war auch Hummel nach der Begegnung von 1766 nur mehr ein Nachdrucker für Mozart, aber ein eigensinniger, der seine Opusnummern (römische) immer anders wählte, als die Vorlage sie bot, was vielleicht nicht nur Berechnung, auch Verstellung war. Neben ihm fällt der Amsterdamer Schmitt als rühriger Entlehner auf. Im 18. Jahrhundert machten sich noch besonders Schott, sowie Longman & Broderip, denen Haydn Mozarts Nachlaß empfahl (Pohl II. 213 und Abert II. 58), als Nachdrucker Mozarts bemerkbar[2]. Die

[1] Vgl. Konstanze Mozarts Briefe an Breitkopf vom 15. Februar (Mozart-Jahrbuch III. 190) und an André vom 21./27. Februar 1800 (in Oldmans Besitz).

[2] Schotts Druck des apokryphen Liedes K. Anh. 246 wurde in die (erste) Liste nicht aufgenommen, weil er trotz der Verlagsnummer 26, die vielleicht einer späteren Serie angehört, keinesfalls um 1784 erschienen sein kann: Lorenz Schneider hat dieses „Vergiß mein nicht" erst um 1792 komponiert, und es erschien zunächst 1793 bei Götz als Schneiders, 1795 dann bei Mutzenbecher in Hamburg als Mozarts Werk. — Longman & Broderips

heftigste Rivalität aber führten Artaria und André, der frühere Wiener und der spätere Offenbacher Hauptverleger Mozarts. Während jener die erste Hälfte der etwa hundert Opuszahlen ziemlich für sich in Anspruch nahm, konnte dieser die zweite Hälfte und mehr erfolgreich verteidigen. Überdies hat André aus dem Nachlaß manche Werke redigiert herausgegeben. Daß Artaria nicht nur Torricellas Verlag 1786 z. T. übernahm, vielmehr auch Platten von Hoffmeister, als dieser 1799 nach Leipzig übersiedelte, ist aus den Notizen zu ersehen.

Manche dieser Verleger haben eigene Kataloge herausgegeben; auch Lagerverzeichnisse erschienen bei einigen von ihnen wie bei Sortimentern und Verleihern. Diese Listen sind leider wenig beachtet und kaum gesammelt worden. Der verhältnismäßig große Stock, den davon das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt, stammt im wesentlichen aus Ernst Ludwig Gerbers Bibliothek. Diese Sammlung, darunter auch Kopien der handschriftlichen Mozart-Verzeichnisse von Alois Fuchs und dem Verlag Breitkopf & Härtel, wurde für unseren Zweck ganz exzerpiert und ist, wo sie ergiebig war, auch zitiert. Zur Ergänzung der Artaria-Kataloge (etwa fünfzig) diente das Archiv dieses Hauses, dessen einer Chef, Herr Oberstleutnant Franz Artaria, die Arbeit überdies durch Regesten aus der „Wiener Zeitung" und anderen förderte. (Ähnliches Material hatten 1899 schon die „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin" von einem ungenannten Wiener Sammler erhalten, aber leider nur für die Opernwerke ausgezogen und veröffentlicht.) Jene Verlags- und Lagerlisten sind eine sehr ungleichmäßige Quelle. In jedem solchen Hefte fast ist ein anderes System der Titelgebung gebraucht: Klasse, Besetzung, Tonart, Takt, Opuszahl, Technik (auch „geschrieben"), Novität, Erscheinungsjahr, Preis (in verschiedenen Währungen), Verlagsnummer — all das wird einzeln, nie zusammen geboten. Dabei sind Verlagsname und -ort in den Lagerverzeichnissen manchmal genannt, meist aber nur einer von beiden, und oft in schwer zu lösenden Chiffren. Das alles wird dann noch durch Schreib- oder Druckfehler erschwert. So kommt es, daß unsere Tabellen, die meist nur vier Zahlen in einer Zeile aufweisen, keine simple Regeldetri aufgaben, sondern fallweise schon diophantische Gleichungen. Einige Stellen blieben trotz aller aufgewandten Mühe offen, besonders Verlagsnummern, wo die Kenntnis des Druckes nur indirekt erworben werden konnte. Da überdies einzelne Verleger (zum Beispiel Schmitt) keine Nummern verwendet haben, andere (wie Boßler) nur selten, so versagte diese wichtige, von Köchel fast immer vernachlässigte Hilfe zur Ermittlung des Erscheinungsjahres oft. Dabei war ein synchronistischer Verlagskalender für Wien und Deutschland von besonderem Wert, den sich der Verfasser angelegt hat. (Otto Erich Deutsch ist der Verfasser dieses Beitrags, dessen Plan und erste Anlage auf Cecil B. Oldman zurückgeht.) Die größte Unterstützung hat das Ganze in der Bibliothek Anthony van Hoboken (Wien) gefunden, wo bekanntlich die Erstdrucke der großen Meister systematisch gesammelt werden. Auch die Bibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. hat unsere Arbeit freundlichst gefördert. Außer der Mozart-Sammlung Oldmans wurden ferner die Bestände der öffentlichen Musikbibliotheken in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde,

Nachdrucke mehrerer Variationen nach Erstdrucken Artarias (K. 264, 352, 353, 359, 360, 398, 455 — nicht 454! — und 501) sind vielleicht schon um 1790 erschienen, aber ihre Zeit war nicht genauer zu bestimmen, und deshalb blieben sie weg.

Nationalbibliothek, Stadtbibliothek) sowie in London (British Museum, Royal College of Music) benützt. Dagegen sind im allgemeinen vorläufig keine Fragelisten an öffentliche Bibliotheken geschickt worden, weil deren Katalogordnung meist nicht nach Köchel-Nummern erfolgt ist, dem bei Instrumentalwerken einzig sicheren System, das auch allen Antiquaren zu empfehlen wäre. Wir hoffen aber, daß diese Sammlungen aus unseren Listen genug Vorteil ziehen können, um sich der Mühe zu unterwerfen, sie zu kontrollieren und zu ergänzen. Dann bliebe die Möglichkeit offen, daß noch weitere Tabellen erschienen: die Erstausgaben ohne Opuszahl (wobei auch Whistling-Hofmeisters Handbuch für das 19. Jahrhundert zu berücksichtigen wäre), die ganze Reihe der Köchel-Nummern mit allen Erstdrucken und eine Liste der Erscheinungsjahre.

Wie gering die Vorarbeiten dieser Bibliographie waren, zeigt folgendes Literaturverzeichnis:

Ernst Ludwig Gerber, Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1813, III. Bd., Sp. 483—488.

Otto Jahn, Mozart (1. Auflage), Leipzig 1858, III. 219—222, IV. 9—11.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin, 7. Heft, März 1899, S. 214—218: „Musikalien-Anzeigen Mozartscher Werke aus seiner Lebenszeit".

Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1902, I. 1, S. 326 ff.

Ludwig Schiedermair, Die Briefe Mozarts und seiner Familie, München 1914, IV. 450ff. (Register) und Ikonographie (Bd. V) Tafel 83—87.

Arthur Schurig, Konstanze Mozart, Dresden 1922, S. XXXI, XXXV, XLIf., 179f.

derselbe, Mozart (2. Auflage), Leipzig 1923, I. 134 und (Register) II. 498[1].

Hermann Abert, Mozart, Leipzig 1923, I. 1020—1022.

Geschriebene Kopien, wie sie schon 1782 von Traeg in Wien und Westphal in Hamburg zahlreich ausgeboten wurden, einzeln auch von dem Wiener Lausch, sind in den Tabellen selbst nicht berücksichtigt. Zur Orientierung wichtige Anzeigen und Kritiken werden im allgemeinen nur zitiert, wenn sie bei Köchel-Waldersee nicht schon erwähnt sind. Außer dem Wortlaut der Titel fehlen auch die Angaben über Format und Umfang, Drucktechnik und Papier sowie die Fundorte, weil die Arbeit sonst zu einem Buche ausgewachsen wäre. Solche Bibliographien der Erstdrucke müßten aber wenigsten einmal für die großen Meister angelegt werden, sobald mit dem Verständnis des Publikums auch das Interesse eines Verlegers sich einfinden wird.

Am Ende dieser Arbeit mögen noch einmal alle größeren Musikbibliotheken dringend aufgefordert werden, ihre Bestände an Mozartdrucken, deren hier genannte Seltenheiten der praktischen Verwendung zu entziehen wären, nach Köchel-Nummern zu bestimmen und katalogmäßig zu ordnen[2]. Das ist nicht nur wegen der schwierigen Unterscheidung der Instrumentalwerke und wegen der vielen Bearbeitungen (vgl. Niemetscheks Biographie S. 71 bzw. S. 108) ratsam. Es wäre auch, trotz mancher Irrtümer Köchels, die in der dritten Auflage berichtigt werden dürften, die natürliche, weil zeitliche Ordnung.

[1] Schurig, der sich am eifrigsten mit der Bibliographie der frühen Mozart-Drucke befaßt hat, konnte dennoch nur 25 solcher Drucke mit Opuszahlen und 32 ohne diese angeben, wovon aber mehr als die Hälfte falsch oder doch ungenau bezeichnet sind.

[2] In der Preuß. Staatsbibliothek ist diese Anordnung durchgeführt. (Schriftleitung.)

I. Die zu Mozarts Lebzeiten erschienenen Drucke

(Abkürzungen: K. = Nummer des Köchel-Verzeichnisses, Op.-Z. = Opuszahl, V.-Nr. = Verlagsnummer, O.A. = Originalausgabe, 1. A. = Erstausgabe, T.A. = Titelauflage, Ndr. = Nachdruck, m. W. = mit Widmung, n. M. = nach dem Manuskript, hs. = handschriftlich, Kl.A. = Klavierauszug, St. = Stimmen.)

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
6, 7	Kl.V. Son.	premier	Selbstverlag, Paris	—	1764	O. A. m. W.
	Gestochen von Mme. Vendôme, gedruckt von „petit blé", signiert von Leopold Mozart. Vgl. dessen Briefe vom 1. II. bis 3. X. 1764 (IV. 224, 228, 231, 241), 22. XII. 1777 (III. 308), 9. II. 1778 (III. 350).					
—	—	premier	Selbstverlag, London	—	1765	T. A.
	Mit K. 8, 9 gedruckt von Robert Bremner, der aber nur in der Teilauflage (wieder in zwei Heften) genannt ist.					
8, 9	Kl.V. Son.	II	Selbstverlag, Paris	—	1764	O. A. m. W.
	Wie K. 6, 7, gedruckt von „Petitblé".					
—	—	II	Selbstverlag, London	—	1765	T. A.
	Wie K. 6, 7.					
10–15	Kl.V. Son.	III	Selbstverlag, London	—	1765	O. A. m. W.
	„Sold at his Lodgings At Mr. Williamson in Thrift Street Soho" bezeichnet die Wohnungsadresse. Vgl. Leopold Mozarts Briefe vom 27. XI. 1764 (IV. 240), 19. III. 1765 (IV. 243) und 22. XII. 1777 (III. 308); ferner C. F. Pohl, Mozart in London (Wien 1867), S. 124 u. 137; endlich Mitt. f. d. Moz.-Gem. in Berlin, Febr. u. Okt. 1898, 5. u. 6. Heft, S. 150ff. u. 186f. — Am 20. III. 1765 im „Public Advertiser" angezeigt (vgl. auch 9. u. 30. IV.), zugleich mit den Pariser Sonaten. — Drei Auflagen: ohne und mit dem Zusatz „et d'un Violoncelle", die zweite ohne und mit dem Anfang der Widmung auf der Rückseite des Titelblattes. Die gestochene Violoncell-Stimme ist in drei Londoner Exemplaren erhalten. Das British Museum dankte für seine Exemplare der Pariser und der Londoner Sonaten am 19. VII. 1765 (s. Tenscherts Mozart-Dokumente, Amsterdam 1931, Abb. 14).					
—	—	III	Bremner, London	—	ca. 1766	T. A.
	Zwei Auflagen: Verlagsname auf Titelseite unten handschriftlich oder oben gedruckt beigesetzt.					
23	Sopranarie	—	B. Hummel, Haag	—	1766	erschienen?
24	Kl.Var. nach Graaf	—	B. Hummel, Haag	—	1766	O. A.
	s. K. Anh. 208, Leopold Mozarts Brief vom 16. V. 1766 (IV. 256) und Abert II. 1046. — Im gemeinsamen Katalog der beiden Hummel 1778, in den Berliner Katalogen des Johann Julius Hummel 1783 und 1785 sowie in seinem Amsterdamer 1791 noch erwähnt.					
25	Kl Var. über „Willem van Nassau"	—	B. Hummel, Haag	—	1766	O. A.
	s. Leopold Mozarts Brief vom 16. V. 1766 (IV. 256), Abert II. 1046 und Scheurleer (Muziekleven) S. 371. — Kataloge wie bei K. 24. Beide Werkdrucke sind auch im Anhang zu Nissens Mozart-Biographie (1849, S. 3) erwähnt.					
—	—		Schmitt (?), Amst.	—	ca. 1790	Ndr.
	Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792.					
26–31	Kl.V. Son. („Trios")	IV	Hummel, Haag-Amst.	—	1766	O. A. m. W.
	s. Leopold Mozarts Briefe vom 16. V. 1766 (IV. 255f.), 22. XII. 1777 (III. 308) und Mozart-Jahrbuch 1929, III. 174 u. 180. In den gemeinsamen Katalogen der beiden Hummel 1776 und 1778 noch genannt. — Weder Burchard noch Joh. Jul. Hummel haben später mehr eine Original-Ausgabe Mozarts verlegt (s. AMZ I. 547).					
—	—	—	Le Menu, Paris	...	ca. 1775	Ndr.
	Dieser Verlag gab auch einen Nachdruck der Violinschule Leopold Mozarts heraus.					
50	Bastien und Bastienne					
Nr. 11	Arie „Meiner Liebsten" Kl.A.	siehe K. 52				
52, 53	Lieder am Klavier	—	Rudolf Gräffer, Wien	—	1768	O. A.
	In „Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht" (als Fortsetzung der „Gesammelten Schriften z. V. u. U.", hg. v. Christian Gottl. Stephanie d. Ä.), III. Jg., IV. Bd., 7. Stück (August), S. 140 u. 80. Vgl. Chrysander in AMZ 1877 S. 19 u. Abert I. 146.					

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
175 mit Rondo 382	Kl.Konz. St.	VII	Boyer, Paris	...	ca. 1784	O. A.
		Im „Journal de Pieces de Clavecin" (Nr. 27?). — s. K. 454 u. 451, auch Anh. 209.				
—	—	—	Schott, Mainz (zwei Aufl.)	46	1785/86	Ndr.
		Später als Konzert Nr. 4 bezeichnet, z. B. im Leihbibliotheks-Verzeichnis des mit Mozart verkehrenden J. W. Hässler in Erfurt, 3. Beitrag von etwa 1788. (K. 271 ist bei Schott Konzert Nr. 5, V. Nr. 174 von etwa 1795; Nr. 1—3 wohl nicht erschienen).				
179, 180, 354	Kl.Var.	—	Mde. Heina, Paris	—	ca. 1780	O. A.
		Madame Heina war die Gattin des Waldhornisten, mit dem Mozart in Paris verkehrt hat. — K. 180 hatte Leopold Mozart Ende 1778 in Salzburg stechen lassen und vielleicht auch im Selbstverlag herausgegeben. Vgl. seine Briefe vom 10. XII. 1778 (IV. 126) und 10. VIII. 1781 (IV. 290, nur unvollständig bekannt). S. auch Konstanze Mozarts Brief an Breitkopf & Härtel vom 13. VIII. 1799.				
—	—	IV	Schmitt, Amst.	—	ca. 1780	Ndr.
179 arr.	Kl.V.Var.	—	Mde. Heina, Paris	—	ca. 1780	—
		Der „Catalogue" in der O. A. aller drei Werke zeigt diese Bearbeitung an, die von Schwindl besorgt war.				
238, 246, 271	Kl.Konz.	siehe K. 333 Anm.				
246		siehe K. 238				
254	Kl.Trio	IIIme	Mde. Heina, Paris	...	ca. 1782	O. A.
		Bezeichnet als „Divertissement". Gestochen von Mlle. Fleury (s. K. 309). S. Cramers „Mag. der Mus." I. 118 (1783), Artarias Katalog vom Mai 1785, S. 73 und Wyzewa-St. Foix II. 327.				
—	—	—	Birchall & Andrews, London	—	ca. 1790	Ndr.
		In S. Storace's Collection of Original Harpsichord Music, vol. 1, no. 4.				
264	Kl.Var.	Nr. 1	Artaria, Wien (drei Aufl.)	68	1786	O. A.
		Am 26. IV. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. — Zu Artarias Ausgaben der Variationen vgl. Rochlitz in AMZ I. 83 (Jahn 1 III. 219). Die ersten Auflagen der frühen Kl.-Var.-Hefte Artarias haben den Titel „Ariette avec Variations", die späteren T.A. (nach 1800) „Variations pour le Clavecin ou Piano Forte". Die 1. T.A. hat hier V.Nrn. bis 88 von 1786, die 2. bis 432 von 1793. — Hässler führte dieses Werk in seiner Erfurter Leihbibliothek 1788 in Abschrift (Verzeichnis, 3. Beitrag).				
—	—	—	J. J. Hummel, Amst.	...	ca. 1788	Ndr.
		Im Verlagskatalog 1791 als vor 1790 erschienen angeführt.				
265	Kl.Var.	—	Torricella, Wien	—	ca. 1785	O. A. m. W.
		Vom Verleger Frl. Josefine Aurnhammer zugeeignet, die sich später um die Drucklegung und Korrektur der Klavierwerke Mozarts bei Artaria bemühte (s. Abert I. 977).				
—	—	Nr. 8	Artaria, Wien	114	1787	2. A.
—	—	—	—?, Preßburg	...	ca. 1789	Ndr.
		Nach Rellstabs Berliner Lagerverzeichnis von 1790.				
271		siehe K. 238				
279		siehe K. 333 Anm.				
284		siehe K. 333				
285?	Flötenquart.	14	Boßler, Speyer	...	ca. 1789	O. A.?
		In Bosslers Verlagskatalog und Lagerverzeichnis von 1790 genannt.				
296		siehe K. 376				
297	Sinfonie St.	—	Sieber	73	ca. 1780?	O. A.
		Mit dem ursprünglichen Andante.				
301–306	Kl.V. Son.	Premier	Sieber, Paris	—	1778	O. A. m. W.
		Stecher nicht genannt, s. Mozarts Brief vom 11. IX. 1778 (I. 253). — Vgl. Mozarts Briefe vom 28. II. 1778 bis 8. I. 1779 (I. 172, 220, 253, 261, 264, 276, 279, 281, 283) und Leopold Mozarts Briefe vom 13. VIII. 1778 bis 11. I. 1779 (IV. 70, 90, 130, 132, 134), sowie vom 7. XII. 1780 bis 12. II. 1781 (IV. 156, 160f., 289) und vom 10. VIII. 1781 (Köchel S. 288). Im November 1778 erschienen.				
301, 304, 302	Kl.V. Son.	I	Schmitt, Amst.	—	ca. 1780	Ndr.
		Forkels Mus. Alm. von 1782 (S. 73) bezeichnet irrtümlich sechs Kl. V. Son.: „Paris 1767, 9 J. alt", nennt dann zwei aus London, zwei und sechs aus Amsterdam, endlich sechs Trios aus Amsterdam (K. 10—15, 6—9, 301—306, 26—31).				

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
309–311	Kl.Son.	IVe	Mde. Heina, Paris	—	1778	O. A.
		Gestochen von Melle. Fleury (s. K. 254).				
—	—	V	Götz, Mannheim	94	ca. 1783	Ndr.
		In Breitkopfs „Catalogo", Supplemento XV von 1782—1784 als Vorlage seiner Abschrift genannt, im Lagerverzeichnis Götz 1784.				
318		siehe K. 480				
319	Sinfonie	siehe K. 385				
—	—	Nr. 9	Artaria, Wien	55	ca. 1786	T. A.
330–332	Kl.Son.	VI	Artaria (vier Aufl.)	47	1784	O. A.
		s. Mozarts Brief vom 9. VI. 1784 (II. 259). — Angezeigt am 25. VIII. in der „Wiener Zeitung". Drei Auflagen unterscheiden sich in den Textplatten, die vierte im Preis.				
—	—	6	Schott, Mainz	36	1784/85	Ndr.
331, 330, 332	Kl.Son.	Nr. I–III	Hoffmeister, Wien	146–148	ca. 1790	Ndr.
330–332		6	Imbault, Paris	...	1791	Ndr.
		Eine dieser Klaviersonaten (K. 332?) oder eine der beiden folgenden scheint Hummel vor 1792 als Op. 15 nachgedruckt zu haben. Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 sollen auch in Paris drei Klaviersonaten mit den Opuszahlen 13, 14 und 17 erschienen sein.				
333, 284, 454	Kl.Sonaten, Kl.V.Sonate	VII	Torricella, Wien	—	1784	O. A. m. W.
		Gestochen von Jos. Zaharadniczek in Wien. — s. Mozarts Brief vom 9. VI. 1784 (II. 259) und Leopold Mozarts Brief vom 12. III. 1785 (IV. 303). Subskriptions-Ausschreibung am 7. VII. 1784 in der „Wiener Zeitung". Erschienen im August 1784. — Im Lagerverzeichnis Götz-Mannheim 1784 ohne Opuszahl genannt. — K. 284 wollte Mozart mit K. 279—283 (ebenso wie die Klavierkonzerte K. 238, 246 u. 271) schon in Paris stechen lassen (s. Brief vom 11. IX. 1778, I. 253). — Zu K. 454 s. die Ausgabe Boyers.				
—	—	7	Longman & Broderip, London	—	ca. 1790	Ndr.
		Später Broderip & Wilkinson.				
333, 284	Kl.Son.	7	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	118	1787	T. A.
352	Kl.Var.	Nr. 5	Artaria (drei Aufl.)	90	1786	O. A.
		Am 5. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Jahn I IV. 11 meint: 1787. — Zwei spätere T.A. haben außen die Verlags-Nummern bis 341 bzw. 805 (Serie der Klav.-Var.) von 1791 und ca. 1800.				
—	—	—	Schmitt, Amst.	—	ca. 1788	Ndr.
		Auch im Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung 1792 angezeigt. — In Amsterdam (Schmitt?) wurden lt. diesem Verzeichnisse auch noch zwei andere Klavier-Variationen nachgedruckt.				
353	Kl.Var.	Nr. 2	Artaria, Wien	87	1786	O. A.
		Am 5. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.				
—	—	—	Boßler, Speyer	—	1788	Ndr.
		Im „Archiv der auserlesensten Musikalien" I. (einziger) Jg., 12. Stück (dieses Werk?).				
354		siehe K. 179				
358	4 hd. Son.	siehe K. 381				
—	—	—	Birchall & Andrews, London	—	ca. 1790	Ndr.
		In Storace's Collection etc., vol. 2, no. 6. Um 1791 bei Birchall hs. als op. 3 bezeichnet (nach Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 datiert.)				
359	Kl.V.Var.	Nr. 7	Artaria, Wien	92	1786	O. A.
		Am 5. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.				
359, 455	—	—	Boßler, Speyer	—	1788	Ndr.
		Im „Archiv der auserlesensten Musikalien" I. Jg., 6. u. 7. Stück, mit dem 5. Stück (Vanhals 14 Var. in F) zusammengeheftet.				
359	—	—	Hummel, Amst.	...	1790	Ndr.
		Im Verlagskatalog 1791 so genannt.				
360	Kl.Var.	Nr. 6	Artaria, Wien	91	1786	O. A.
		Am 5. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Jahn I IV. 11 meint: 1785.				

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkun g
360	Kl.Var.	—	Boßler, Speyer	—	1788	Ndr.
	Im ,,Archiv der auserlesensten Musikalien", I. Jg., 4. Stück (mit dem 3. Stück — 8 Var. von Förster über ein Mozart-Thema — zusammengeheftet). S. ,,Musikalische Realzeitung", 13. VIII. 1788.					
376, 296, 377–380	Kl.V.Son.	II	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	22	Nov. 1781	O. A. m. W.
	Über die Subskription des Werkes s. Mozarts Briefe vom 19. V. 1781 bis 23. III. 1782 (II. 75, 77, 88, 97, 100, 105, 114f., 137, 144, 158, 160). Am 8. XII. 1781 in der ,,Wiener Zeitung" angezeigt. — Vgl. Leopold Mozarts Briefe vom 10. VIII. 1781 (Schurig 2 II. 141) und 29. IV. 1782 (IV. 290).					
—	—	2	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
—	—	I, II (Lib. I, II)	Hummel, Amsterdam	...,...	ca. 1786 u. 1790	Ndr.
	Im Lagerverzeichnis Westphal-Hamburg vom März 1787 sind die drei Sonaten Op. 1 schon genannt. — Später Op. I Lib. I und Op. II Lib. II bezeichnet.					
381, 358	4hd. Son.	3me	Artaria, Wien	25	1781/82	O. A.
—	—	3	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
382	—		siehe K. 175 u. Anh. 209			
384	Entführung Ouv. Kl.A.	—	Schott, Mainz	44	1785	—
	s. Briefe Leopold Mozarts vom 12. III. u. 16. XII. 1785 (IV. 302f. u. 309); derselbe Kl. A. von Starck war es offenbar, der in Augsburg von Konrad Heinrich Stage verkauft wurde. Schott vertrieb übrigens auch die Partitur des ganzen Werkes, die E. L. Gerber lt. seinem hs. Bibliotheks-Katalog von 1791 ff. (Ges. d. Mfr., Wien) schon 1782 erworben hatte, in Abschrift. — Vgl. ,,Mus. Korr." 1792, Nr. 1 u. Gerbers Lexikon III. 484.					
—	—	—	Torricella?, Wien	...	1785?	—
	Die Ouverture für Klavier ist in Rosts Leipziger Lagerverzeichnis von 1786 erwähnt (,,mit der Aria") und in Breitkopfs XVI. Supplemento des Catalogo (Abschriften) 1785 bis 1787, S. 26 als in Wien gedruckt bezeichnet, auch in Bosslers Lagerverzeichnis, 1. Fortsetzung von 1791 ohne Verlagsangabe genannt. — Teildruck des unvollständigen Wiener Kl. A.? Eine T.A. der Ouverture für Klavier erschien bei Artaria mit der Plattennummer 25, die aber einer späteren Serie angehört.					
—	—	—	Rellstab?, Berlin	...	ca. 1789	—
	Nach Lagerverzeichnis Rellstab-Berlin von 1790 und seinem 2. Supplement von Mitte 1791.					
—	1. Akt Kl.A.	—	Artaria?, Wien	...	1785	O. A.
	s. Mozarts Brief vom 28. XII. 1782 (II. 202) und Leopold Mozarts Briefe vom 12. III. u. 16. XII. 1785 (IV. 302f. u. 309). Am 7. XII. 1785 in der ,,Wiener Zeitung" von Artaria angezeigt, der 2. und der 3. Akt schon angekündigt. Zuerst 1782 bis 1784 von Torricella geplant (s. Mitt. f. d. Moz.-Gem. in Berlin, März 1899, 7. Heft, S. 215). Mozart hatte auch den zweiten Akt schon für Klavier gesetzt, der aber im Manuskript verloren ging. In Artarias Katalog vom Jänner 1788, S. 60 genannt (als eigener Verlag?). Unauffindbar.					
—	4 Fav.-Arien Kl.A.	—	Rellstab?, Berlin (zwei Aufl.)	...	ca. 1789 (1791)	—
	Nach Lagerverzeichnis Rellstab-Berlin von 1790 und seinem 2. Supplement von Mitte 1791. Der Klavierauszug der Gesänge, dessen erstes Heft 1791 im Diskant- und Violinschlüssel wieder erschien, wurde bis 1796 durch drei weitere Hefte ergänzt.					
—	Nr. 14 Duett ,,Vivat Bacchus" Kl.A.	—	Weigand, Wien	—	1786	—
	Im ,,Wiener Musik- und Theater-Almanach" S. 20—23 (einstimmig). — Die Annahme Schiedermairs (Briefe II. 381), daß sich der zweifelhafte Mozart-Brief vom 15. III. 1785 (S. 362, Nr. 4) auf die im April 1785 in der ,,Wiener Zeitung" angebotenen Arrangements der ,,Entführung" beziehen könnte, ist nicht zu halten, weil der Brief — an einen unbekannten Herrn Weise — vom Druck eines Werkes in Partitur und Stimmen spricht, der Hoftheatral-Kopist Wenzel Sukowaty aber die vollständige Partitur nur in Abschriften anzeigte und vertrieb, ebenso der Händler Lausch einen Klavierauszug und die Stimmen einer Bearbeitung für Harmonie-Musik.					

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
385, 319	Sinfonien St.	VII	Artaria, Wien	54/55	1785	O. A.
	Mozart hatte diese beiden Sinfonien mit einer dritten dem Fürsten v. Fürstenberg zugedacht, laut Brief vom 9. VI. 1784 (II. 259); sie erschienen aber ohne Widmung.					
385	—	Nr. 8	Artaria, Wien	54	ca. 1786	Teil-Aufl.
	s. K. 319.					
387,421,458; 428, 464, 465	Str.Quart.	X Nr. 1, 2	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	59	1785 (1787?)	O. A. m. W.
	Zuerst erschien die Auflage mit der Widmung auf S. 1 (Mozart an Haydn 1. IX. 1785, Briefe II. 267, s. auch II. 362 unten). — s. Leopold Mozarts Briefe vom 22. I., 17. IX. u. 3. XI. 1785 (IV. 297 u. 307). Am 17. IX. in der „Wiener Zeitung" angezeigt (am 18. X. auch in der „Realzeitung"). Mozart protestierte in Artarias erster Anzeige dagegen, daß Torricella am 10. IX. in der „Wiener Zeitung" sechs vor 15 Jahren entstandene Quartette (K. 168—173?) in Abschrift gleichsam als Novitäten angekündigt hatte.					
387, 421, 458	Str.Quart.	10 Nr. 1	Artaria, Wien	59	1797	2. Aufl.
428, 464, 465	do.	10 Nr. 2	do.	139	1797	2. Aufl.
398	Kl.Var.	Nr. 4	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	89	1786	O. A.
	Die ursprüngliche Plattennummer 28 läßt darauf schließen, daß dieses Heft schon von Torricella vorbereitet worden war (vgl. K. 455). In der „Wiener Zeitung" am 5. VIII. von Artaria angezeigt. Eine T.A. Artarias erschien noch vor 1788 (V. Nrn. der Variations-Serie bis 112).					
—	—	—	Hummel, Amst.	...	1791	Ndr.
	Im Verlagskatalog 1791 so genannt.					
406			siehe K. 516			
413			siehe K. 414			
414, 413, 415	Kl.Konz. St.	IV (Livre 1, 2, 3)	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	41, 42, 56	1785	O. A.
	Zuerst abschriftlich Anfang April 1783 im Selbstverlag um je 4 Dukaten für Subskribenten ausgegeben („Wiener Zeitung" 15. I. 1783 und noch zweimal). S. Mozarts Briefe vom 28. XII. 1782 bis 15. II. 1783 (II. 202, 209, 210f., 215) und Leopold Mozarts Briefe vom 3. u. 22. IV. 1784 (IV. 295). — Der Druck am 28. III. 1785 in der „Realzeitung" angezeigt. — Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 dürfte K. 413 als Liv. 2 in Amsterdam und K. 415 als Nr. 3 der Kl.-Konzerte in Paris noch zu Mozarts Lebzeiten nachgedruckt worden sein.					
—	—	(Livre 1, 2, 3) 4	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
	Später Longman, Clementi & Co.					
421			siehe K. 387			
426	Fuge f. 2 Kl.	—	Hoffmeister, Wien	144	ca. 1790	O. A.
	Mozarts Titel als Hofkapellmeister in wirkl. Diensten Sr. Majestät findet sich hier ähnlich wie bei K. 546 italienisch, bei K. 533 französisch, bei K. 539 (Verlag Lausch) deutsch. S. Briefe II. 289, dagegen Abert I. 1003. — Vgl. K. 546/2.					
428			siehe K. 387			
451	Kl.Konz. St.	—	Boyer?, Paris	...	ca. 1785	O. A.
	Im „Journal de Pieces de Clavecin" (Nr. 38)? — Als Nr. 14 bezeichnet in Westphals Hamburger Lagerverzeichnis vom Juli 1785, S. 2: „1 Clav.-Conc. a 10 con 2 Oboe et Flauto, 2 Cor ad lib. D-dur. No. 14. Paris. 4/4" (Preis). — Mozarts Absicht (Brief vom 26. V. 1784, II. 255 f.), die Kl.-Konzerte K. 449—451 ein paar Jahre zurückzubehalten, scheint also nicht ganz eingehalten worden zu sein. — Im Lagerverzeichnis Leduc, Paris 1800, sind drei Kl.-Konzerte als „Journal" Nr. 18, 27, 38 bezeichnet (s. K. 454 u. 175).					
—	—	18	Boßler, Speyer	228	1791	Ndr.
	Im Lagerverzeichnis Bosslers, 2. Fortsetzung von 1792, genannt mit der Ankündigung eines „kurz vor seinem Tode" geschriebenen Kl.-Konzertes, dessen Manuskript der Verlag besitze. Das tatsächlich letzte Kl.-Konzert (K. 595) ist aber dort in der Ausgabe Artarias schon angeboten.					
452 arr.	Kl.Quart.	—	Hoffmeister?, Wien	...	ca. 1786	—
	Wohl nicht von Mozart selbst, aber vielleicht von seinem Schüler Franz Jakob Freystädtler arrangiert, der später auch das Streichquartett K. 590 für Hoffmeister (V. Nr. 278) als					

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
			Klaviertrio bearbeitet hat. Artarias Ausgabe von 1794 (V. Nr. 451, als op. 29 bez.) war wohl eine neue Bearbeitung von fremder Hand. Vgl. dagegen AMZ I. 289 (bei Abert I. 1021 ungenau zitiert). — In Artarias Lagerverzeichnis vom Jänner 1788, S. 41, ist ein Kl.-Quartett dieser Art ohne Opuszahl erwähnt, offenbar aus einem anderen Verlag, wahrscheinlich eben dieses von Hoffmeister verlegte Arrangement.			
453	Kl.Konz. St.	IX	Boßler, Speyer	—	ca. 1787	O. A.
			In Artarias Lagerverzeichnis vom Jänner 1788, S. 36, als op. 8 ohne Verlag genannt. In Bosslers „Anzeige" von 1790 als eigener Verlag bezeichnet. Möglicherweise aber nicht O.A. des Kl.-Konzertes K. 453, sondern Nachdruck des Konzertes K. 451.			
454	Kl.V.Son.		siehe K. 333			
—	—	—	Boyer, Paris	...	ca. 1783	Ndr.
			Im „Journal de Pieces de Clavecin" No. 18 (s. K. 175 und 451).			
		5	Artaria, Wien	147	1787	T. A.
455	Kl.Var.	—	Torricella, Wien	...	1785	O. A.
			s. Jahn 1 IV. 10 (vgl. K. 398).			
—	—	Nr. 3	Artaria, Wien	88	1786	T. A.?
			Am 5. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.			
458			siehe K. 387			
464, 465			siehe K. 387			
471	Maurerfreude Part. mit Kl.A.	—	Artaria (zwei Aufl.)	69	1785	O. A.
			Ohne Verlagsnamen erschienen, aber nach Verlagsnummer und Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 17. VIII., sowie in der „Realzeitung" vom 18. X. bei Artaria in Kommission, der diese Partitur auch in seinem Lagerverzeichnis vom Jänner 1788 S. 67 anführt und den Kl.-Auszug allein 1792 (Nr. 390) herausgegeben hat. Gerbers Lexikon III. 490 nennt die Partitur irrtümlich unter 1791. Sie erschien zuerst kryptonym („W. A. Mxxxxt"), später mit vollem Namen.			
472, 474, 517, 518, 531	Lieder am Klavier		Taubstummen-Institut, Wien	—	1788 ff.	O. A.
			Später „Bibliothek für Kinder und Kinderfreunde", hg. von Josef May und F. A. Gaheis. Vermutlich in Bd. 2, bzw. 4 bis 6 erschienen, da der 3. ebenso wie die vermehrte Auflage des 1. Bds. (1797) nichts von Mozart enthält. Unauffindbar. — s. Mozart-Jahrbuch III. (1929) S. 162f. — Schurig, Konstanze, S. 13f., meint, daß ihr Brief vom 25. II. 1799 an Breitkopf auf die Kinderbibliothek Campes verweise, aus der Mozart einige Liedtexte entnommen habe.			
474			siehe K. 472			
475+457	Kl.Fant. u. Son.	XI	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	70	1785 (1828)	O. A. m. W.
			Am 7. XII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Später als op. 11 bezeichnet.			
—	—	XI	Götz, Mannheim	...	ca. 1786	Ndr.
			Nach Schurig, Konstanze, S. 179.			
—	—	11	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
			Später Broderip & Wilkinson, auch Longman, Clementi & Co.			
—	—	—	Hummel, Berlin-Amst.	689	1791	Ndr.
			Im Amsterdamer Katalog Hummels 1791 ohne Opuszahl, im Berliner von 1793 als op. 4, im Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 als op. 11 Amsterdam (Schmitt?) genannt.			
476, 519	Lieder am Klavier	II. Teil	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	270	1789	O. A.
			Der „Zwey deutschen Arien" II. Teil. Am 5. IX. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Am 6. I. 1790 in der „Mus. Realzeitung" besprochen. Eine T.A. hat die „2" hs.			
476	(Das Veilchen)	—	Boßler, Speyer	—	1790	Ndr.
			In der „Musikalischen Anthologie für Kenner und Liebhaber. Der Realzeitung praktischer Theil", I. Bd, 7. Stück, S. 5. — s. K. 523.			
478	Kl.Quart.	—	Hoffmeister, Wien	22	ca. 1785	O. A.
			s. Brief Leopold Mozarts vom 2. XII. 1785 (IV. 309) und K. 493. — Ob dieser Druck zu Hoffmeisters „Prenumeration pour le Pianoforte" gehört, die seit 1785 in monatlichen			

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
			Heften Klavierquartette, -Trios etc. von Mozart, Haydn, Vanhal und Hoffmeister selbst brachte, ist noch ungewiß. In Mozarts musikalischem Nachlaß waren 22 Hefte dieser Sammlung.			
478	Kl.Quart.	—	Boßler, Speyer	—	1788	Ndr.
			Im ,,Archiv der auserlesensten Musikalien", I. Jg., 10. Stück.			
—	—	—	Schott, Mainz	71	ca. 1788	Ndr.
480	Terzett m. Orch.	—	Sieber, Paris	—	ca. 1790	O. A.
			S. 51 der Partitur des Pasticcios ,,La Vilanella rapita" (s. Mitt. f. d. Moz.-Gem. in Berlin, Oktober 1900, 10. Heft, S. 294). Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 schon vorher erschienen. Im Hamburger Lagerverzeichnis Günther & Böhme ist das (ganze) Werk erst in der 8. Fortsetzung von 1797, 2. Nachtrag, unter dem Namen Ferrari angeführt. In den 90er Jahren erschienen 7 von den 14 Gesängen des Werkes, aber weder K.479 noch 480, bei Imbault in Paris, der sonst noch die Ouvertüre (vgl. K. 318) vor 1792, später auch im Kl.-A., verlegt hat.			
481	Kl.V.Son.	—	Hoffmeister, Wien	28	ca. 1786	O. A.
—	—	XII	Götz, Mannheim-München	150	ca. 1786	Ndr.
—	—	—	Boßler, Speyer	—	1788	Ndr.
			Im ,,Archiv der auserlesensten Musikalien", I. Jg., 11. Stück, vor September 1788 erschienen.			
—	—		siehe auch K. 526			
485	Kl.Rondo	—	Hoffmeister, Wien	...	ca. 1787	O. A.
			Köchels Hinweis auf K. 533 beruht wohl auf einer Verwechslung von K. 485 mit K. 494. Es ist also ungewiß, ob dieses Werk vor Artaria (V. Nr. 381 von 1792, später als op. 23 bezeichnet) bei Hoffmeister schon erschienen ist.			
492	Figaro Ouv. Kl.A.	—	Boßler, Speyer	—	1790	—
			In ,,Bibliothek der Grazien", II. Jg. 6. Heft (Juni), S. 52—59. — Der im Juni 1787 durch die ,,Wiener Zeitung" (Nr. 46) vom Kunsthändler Balzer ausgebotene Kl.-A. des ,,Figaro" von J. B. Kucharcz wurde abschriftlich vertrieben, ebenso wie dessen Kl.-A. zu ,,Don Juan", ,,Così fan tutte", ,,Zauberflöte" und ,,Titus" (vgl. Abert II. 421).			
—	Ouv. f. Kl., V. o. Fl.	—	Rellstab?, Berlin	...	ca. 1790	—
			Nach Rellstabs Berliner Lagerverzeichnis, 1. Supplement von 1790—1791.			
—	Nr. 11 Kanzone ,,Voi, che sapete" Kl.A.	—	Gebrüder Mäntler, Stuttgart	—	1790	1. Ausg.
			In Sammlung ,,Musikalischer Potpourri", 4. Vierteljahr, S. 1—5. — In Imbaults Pariser Verlagskatalog von 1792 stehen schon drei Arien seines Kl.-A. des ,,Figaro", die vielleicht noch vor Mozarts Tod erschienen sind.			
—	Nr. 16 Duett ,,Crudel!" Kl.A.	—	Birchall & Andrews, London	—	1789	1. Ausg.
			,,as sung in Gazzaniga's ‚La Vendemmia' by Sigr Benucci & Sigra Storace".			
493	Kl.Quart.	13	Artaria (zwei Aufl.)	111	1787	O.A.
			Am 21. VII. in der ,,Wiener Zeitung" angezeigt. — Es wird angenommen, daß Artaria das Werk zuerst verlegt hat, nachdem Mozart mit Hoffmeister über die Fortsetzung der mit K. 478 begonnenen Folge uneinig geworden war (s. Nissen, S. 633, bei Abert II. 1022 ungenau zitiert). Eine T.A. hat den Preis in Konventions-Münze.			
—	—	13	Schmitt, Amsterdam	...	ca. 1790	Ndr.
			Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792: Kl.-Quartett Nr. 2, op. 13, Amsterdam, 1 Rth. Ebendort auch der Londoner Druck dieses Werkes genannt.			
—	—	—	Birchall & Andrews, London	—	ca. 1790	Ndr.
			In Storace's Collection etc., vol. 1, no 1.			
494	Kl.Rondo		siehe K. V. 533			
—	—	—	Birchall & Andrews, London	—	ca. 1790	Ndr.
			In Storace's Collection etc., vol. 1, no. 4.			
496	Kl.Trio	—	Hoffmeister, Wien	56	ca. 1787	O. A.
			Artaria druckte 1798 eine Titelauflage (V. Nr. 753). Vgl. dagegen Schurig 2 II. 262.			

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
496	Kl.Trio	XIII	André, Offenbach a. M.	157	1787	Ndr.
—	—		siehe auch K.-V. 526			
497	4hd. Son.	12	Artaria, Wien	108	1787	O. A.
	Am 19. XII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.					
—	—	12	Birchall?, London	...	ca. 1790	Ndr.
	Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792, wo auch ein Pariser Druck dieses Werkes oder einer anderen vierhändigen Sonate (K. 521?) genannt ist.					
498	Trio f. Kl., Klar., Va.	14	Artaria (zwei Aufl.)	188	1788	O. A.
	Am 27. IX. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Vgl. Schurig 2 II. 262.					
—	—	14	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
	Später Broderip & Wilkinson, auch Longman, Clementi & Co.					
499	Str. Quart.	—	Hoffmeister, Wien	76	ca. 1788	O. A.
	Köchel nennt irrtümlich als Verlagsnummer 75. — S. „Musikalische Korresp." 30. XI. 1791, Sp. 377. — Die 1. T.A. mit der V. Nr. 587 wurde schon von Artaria (1795) ausgegeben, aber merkwürdigerweise noch mit der Firma Hoffmeisters. — Vgl. auch op. 13 u. 33.					
500	Kl.Var.	—	Hoffmeister, Wien	...	ca. 1786	O. A.
	Vgl. Konstanze Mozarts Brief an André, 31. V. 1800, bei Oldman. — Artaria legte das Werk 1793 als Var. Nr. 13 (V. Nr. 432) wieder auf. — s. K. 265 u. 353.					
501	4hd. Andante u. Var.	—	Hoffmeister, Wien	79	ca. 1787	O. A.
	Bosslers Lagerverzeichnis, 1. Fortsetzung von 1791, erwähnt diese Ausgabe. Artaria hat später auch hier die Platten Hoffmeisters verwendet (V. Nr. 517 von 1795, Var. Nr. 15).					
502, 542, 548	Kl.Trios	15	Artaria, Wien	204	1788	O. A.
	Am 12. XI. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.					
—	—	15	Götz, Mannheim-München-Düsseld.	203	ca. 1789	Ndr.
—	—	15	Longman & Broderip, London	...	ca. 1790	Ndr.
	Später Broderip & Wilkinson, auch Longman, Clementi & Co.					
548, 542, 502	Kl.Trios	III Lib. III	Hummel, Amsterd.	...	1791	Ndr.
506	Lied der Freiheit	—	Wucherer, Wien	—	1786	O. A.
	Im „Wiener Musenalmanach" S. 47.					
509	Dtsche. Tänze Kl.A.	—	Artaria, Wien	290	1790	1. Ausg.
	Nach Mozarts eigenem Kl.A. gedruckt?					
511	Kl.Rondo	—	Hoffmeister, Wien	109	ca. 1789	O. A.
515	Str. Quint.	—	Artaria, Wien	283	1789	O. A.
	Später als Nr. 1 bezeichnet, dann als op. 24 Nr. 1.					
516	Str. Quint.	Nr. 2 (hs.)	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	315	1790	O. A.
	In der „Wiener Zeitung" am 21. VIII. ohne Opuszahl angezeigt. Später als op. 24 Nr. 2 bezeichnet. — Nr. 3 des op. 24 (K. 406) erschien bei Artaria (V. Nr. 388) erst 1792. Mozart hatte diese drei Quintette in Abschrift schon am 2. IV. 1788 in der „Wiener Zeitung" Nr. 27 (vgl. auch Nr. 38) ausgeboten und den Subskriptionstermin am 25. VI. (Nr. 51) auf 1. I. 1789 hinausgeschoben (vgl. den Brief II. 362f.).					
517			siehe K.-V. 472			
518			siehe K.-V. 472			
519			siehe K.-V. 476			
521	4hd. Son.	—	Hoffmeister, Wien	130	ca. 1790	O. A. m. W.
	Mit Widmung an die Frln. Nanette und Babette Natorp (vgl. Mozarts Brief vom 4. XI. 1787, II. 383). Es waren die Töchter des Kaufmanns Franz Wilhelm (späteren Frhn. v.) N., der 1795 in zweiter Ehe die Sängerin Marianne Sessi heiratete. Barbara wurde die Frau des Naturforschers Josef Franz v. Jacquin und galt noch 1820 als eine bedeutende Klavierspielerin in Wien. Maria Anna starb dagegen ledig schon zwei Wochen vor Mozart. — Die T.A. Artarias (V. Nr. 630 von 1798) trägt die Opuszahl 38, die Widmung aber fehlt.					

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
521	4hd. Son.	14	Schott, Mainz	89	ca. 1790	Ndr.
523, 524	Lieder am Klavier	II. Teil	Artaria, Wien	240	1789	O. A.
	Der „Zwey deutschen Arien" II. Teil. In der „Wiener Zeitung" am 21. III. angezeigt. Eine T.A. erschien 1799. — Bei Cappi(V. Nr. 1218 von ca. 1805) ist K. 523 mit 476 der 2. Teil einer neuen „Sammlung deutscher Lieder" von Mozart.					
—	—	—	Götz, München-Mnhm.-Düsseld.	213	ca. 1790	Ndr.
526	Kl.V.Son.	—	Hoffmeister, Wien	128	ca. 1790	O. A.
526, 481, 496	Kl.V.Son.	8	Schott, Mainz	81	ca. 1790	Ndr.
527	Don Juan Ouv. Kl.A.	—	Artaria, Wien	197	1788	1. Ausg.
	Ein späterer Kl.-A. bei Artaria in anderer Fassung trägt die Nr. 33, die aber einer Verlags-Serie angehört.					
—	—	—	Boßler, Speyer	...	ca. 1789	—
—	Ouv. f. Kl.V. od. Fl.	—	Rellstab?, Berlin	...	1791	—
	Nach Rellstabs Berliner Lagerverzeichnis, 2. Supplement von Mitte 1791.					
—	Nr. 17 Kanzonette „Deh vieni" Part.	—	Boßler, Speyer	—	1788	O. A.
	In „Musikalische Anthologie" (wie oben), I. Bd., 7. Stück, S. 25—30, 13. u. 20. VIII. 1788.					
—	Nr. 19 Arie „Vedrai" Part.	—	Boßler, Speyer	—	1789	O. A.
	In „Bibliothek der Grazien", I. Jg., 1. Heft, 1. Stück (Jänner), S. 3.					
—	Nr. 23 Rec. u. Arie „In quali eccessi" Part.		Boßler, Speyer	—	1789	O. A.
	Ebenso, 2. Heft, 2. Stück (Mai), S. 23.					
—	Nr. 4 Arie „Madamina!" „ 7 Duett „Là ci darem" „ 12 Arie „Finch' han" „ 17 Kanzon. „Deh vieni" „ 19 Arie „Vedrai, carino"	Kl.A.	— Artaria, Wien	—	1790/91	z. T. 1. Ausg.
	Als Nr. 62, 57, 61, 58 und 59 der „Raccolta d'Arie" (Italienische Arien, Duetten, Terzetten in Klavierauszug). Nr. 7 und 17 schon in Bosslers Lagerverzeichnis 1790 erwähnt, Nr. 7 auch in Gerbers hs. Bibl.-Kat. von 1791 ff. (Ges. d. Mfr., Wien).					
529	Des kl. Friedrich Geburtstag	—	Taubstummen-Institut, Wien (zwei Aufl.)	—	1787	O. A.
	Im I., seit 5. April 1787 in Bogen erschienenen Band der „Angenehmen und lehrreichen Beschäftigung für Kinder in ihren Freystunden. Ein Wochenblatt", hg. von Josef May und Johann Strommer, ist etwa im September ein Lied Mozarts, wahrscheinlich dieses, gedruckt worden. Vgl. „Wiener Zeitung" vom 24. und 28. II. (auch 20. X.) 1787. In der Vorrede des II. Bandes vom 3. I. 1788 und S. 80 des IV. Bandes (s. K. 552) ist das Lied Mozarts ohne Titel erwähnt. Die Beilage erschien auch in einer verbesserten Auflage, ist aber unauffindbar.					
531			siehe K. 472			
533, 494	Klavierstücke	—	Hoffmeister, Wien	142	ca. 1790	O. A.
	Mozart ist auf dem Titel „au Service de sa Majeste I. et R." bezeichnet. Vgl. K. 426. — Als „Sonate" betitelt. Wenn die Mozarteum-Ausgabe der Kl. Son. das Werk wieder teilt, so dürfte sie sich also nicht auf Mozarts Willen berufen.					
535a, 534, 462 Nr. 3, 535	Kontretänze Kl.A.	—	Artaria, Wien	287	1789	1. Ausg.
	Am 17. I. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Die Anzeige der Stimmen und eines Kl. A. von K. 535, die Lausch schon am 19. III. 1788 dort anbot, bezieht sich offenbar nur auf Abschriften.					
535	Kontretänze Kl.A.	—	Boßler, Speyer	—	1790	Ndr.
	In „Bibliothek der Grazien", II. Jg., 2. Heft (Februar), S. 38 f., unter dem Titel „La Bataille".					
536, 567	Deutsche Tänze St.	—	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	235	1789	O. A.
—	— Kl.A.	—	do. (ebenso)	236	1789	—
	Der Kl. A., am 21. III. in der „Wiener Zeitung" angezeigt, wurde erst später als „Iter Theil" der „12 Deutschen Tänze" bezeichnet und mit einer Preisangabe versehen. Die Stimmen, ohne jene Bezeichnung, bekamen später auch noch den adaptierten Titel					

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
			von K. 600 etc. in der Bearbeitung für 2 Violinen und Baß. — Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 wurden die Stimmen und der Klavierauszug in Amsterdam (Schmitt?) nachgedruckt.			
536, 567	Deutsche Tänze St.	—	Götz (München?)	...	ca. 1790	Ndr.
539	Ein deutsches Kriegslied St.	—	Lausch, Wien	...	1788	O. A.
	Kl.A.	—	do.	...	1788	—
			Beide Ausgaben am 19. III. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Dort wird Mozart als Kapellmeister „in wirkl. Diensten Sr. Majestät des Kaisers" bezeichnet (vgl. K. 426, 533, 546).			
542			siehe K. 502			
546	Adagio u. Fuge f. Str.Quart.	—	Hoffmeister, Wien	159	ca. 1791	O. A.
			Die T.A. Artarias erschien erst 1795 (V. Nr. 516), eine 2. und 3. bei Mollo (V. Nr. 53 und 1038, als „Op:" ohne Zahl auf dem Titel bezeichnet). — Vgl. K. 426, wo Mozart „all" statt wie hier „in attuale Servizio" bezeichnet ist.			
548			siehe K. 502			
552	Beim Auszug in das Feld	—	Taubstummen-Institut, Wien	—	1788	O. A.
			s. K. 529. In Band IV vor S. 97 (August) erschienen. — S. Paul Hirsch in „Die Musik", V. 21, Eus. Mandyczewski in „Der Merker", V. 9, ferner Briefe V. 86 und Konstanze Ms. Brief an Breitkopf vom 27. XI. 1799 (Schurig, Konstanze, S. 22 u. Moz.-Jb. III. 188).			
564	Klaviertrio	16	Artaria, Wien (drei Aufl.)	321	1790	O. A.
			Am 20. X. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Die 1. T.A. erschien 1795.			
567			siehe K. 536			
568	Menuette St.	—	Artaria, Wien (zwei Aufl.)	237	1789	O. A.
—	— Kl.A.	—	do. (ebenso)	238	1789	—
			Der Kl. A., in der „Wiener Zeitung" am 21. III. angezeigt, wurde erst in der späteren T.A. auch außen als „Iter Theil" der „XII Menuetten" bezeichnet. Die Stimmen sind ähnlich wie die zu K. 536 auch mit dem Titel von K. 599 (f. 2 V. u. B.) erschienen. — Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792 wurden die Stimmen und der Kl.-A. in Amsterdam (Schmitt?) nachgedruckt.			
—	— St.	—	Götz, München-Mnhm.-Düsseld.	216	ca. 1790	Ndr.
(571)	Deutsche Tänze St.	—	Artaria, Wien			
			Nach Köchel, der diese Ausgabe allerdings unter den Abschriften anführt. Kommt in Artarias Katalogen nicht vor.			
(575, 576)	Str.Quart.	—	—	—	—	—
			Mozart wollte 1789 (Brief vom 12. VII., II. 303) sechs Quartette und sechs Sonaten für den König von Preußen und seine älteste Tochter schreiben, dann auf eigene Kosten bei Leopold Kozeluch (s. K. 620) stechen lassen, was aber unterblieb. Damals lagen nur diese beiden Werke vor. — Die ausgeführten, für den König bestimmten Quartette erschienen gleich nach Mozarts Tod bei Artaria als op. 18, aber ohne die Widmung. — Vgl. den Brief Mozarts vom 12. VI. 1790 (II. 315).			
581 arr.?	Flötenquint.	—	...	...	ca. 1789	—
			Ein Quintett für Flöte, Violine, 2 Violen, 2 Bässe in Bosslers Lagerverzeichnis von 1790 als fremder Verlagsartikel genannt.			
585	Menuette Kl.A.	III ter Teil	Artaria (zwei Aufl.)	347	1791	1. Ausg.
			Am 13. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Eine T.A. hat hs. „3"ter Teil und statt „45 Xr.": „50 x. C.M." Angeblich auch in Stimmen erschienen.			
586	Deutsche Tänze Kl.A.	3ter Teil	Artaria (drei Aufl.)	348	1791	1. Ausg.
			In der „Wiener Zeitung" am 13. VIII. angezeigt. Preis 45 Xr. Die 1. T. A. hat: 1 fl. C.M., die 2. keine V.Nr. außen, beide die „3" geschrieben statt gestochen, alle drei den Fehler „Kapllmeiseter". Angeblich auch in Stimmen erschienen.			
588	Così fan tutte	—	Artaria, Wien	—	1790	1. Ausg.
Nr. 23	Duett „Il core" Kl.A.					
			Als Nr. 73 der „Raccolta d'Arie" erschienen. In der „Wiener Zeitung" am 20. II. angezeigt. (s. Mitt. f. d. Moz.-Gem. in Berlin, März 1899, Heft 7, S. 216.) In Artarias Lagerverzeichnis vom Jänner 1792 genannt.			

K.-Nr.	Werkbezeichnung	Op.-Z.	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
595	Kl.Konz.St.	17	Artaria, Wien	346	1791	O. A.
	Am 13. VIII. in der „Wiener Zeitung" angezeigt.					
596, 597, 598	Lieder am Klavier	—	Alberti, Wien	—	1791	O. A.
	In der Abteilung „Sommerlieder" (oder „Frühlingslieder") der „Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Clavier" erschienen. Die Abteilung „Winterlieder", die auch in Mozarts musikalischem Nachlaß war, ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten, aber ohne einen Beitrag von Mozart. — Nach Schurig (2 II. 459) angeblich hg. von Placidus Partsch. — K. 596 zitiert Nissen ungenau.					
599, 601, 604	Menuette Kl.A.	IIter Teil	Artaria, Wien (vier Aufl.)	344	1791	1. Ausg.
	Am 23. III. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Preis 45 Xr. Die 1. T.A. hat „1f" und „2" oder hs. „1"ter Teil, die 2. „50 x.C.M." und hs. „1"ter Teil. — Die Bearbeitung für 2 V. u. B. (K. Anh. 164) erschien erst Anfang 1792 (Nr. 362) bei Artaria und wurde dann von Götz nachgedruckt.					
600, 602, 605 Nr. 1, 2	Deutsche Tänze Kl.A.	2ter Teil	Artaria, Wien (vier Aufl.)	345	1791	1. Ausg.
	In der „Wiener Zeitung" am 23. III. angezeigt. Eine T.A. hat die „2" schon geschrieben statt gestochen, zwei spätere statt „45 Xr.": „1 f—C.M.", bzw. „ö.W. Fl. 1.—". Stichfehler wie bei K. 586. — K. 602 Nr. 3 ist identisch mit K. 611. — Die Bearbeitung für 2 Violinen und Baß (mit K. 605 Nr. 3, aber ohne Nr. 2) erschien erst Anfang 1792 bei Artaria (Nr. 363, vgl. K. Anh. 165). Die angeblich bei Götz erschienene Partitur also danach.					
601			siehe K. 599			
604			siehe K. 599			
605			siehe K. 600			
611			siehe K. 600			
613	Kl.Var.	Nr. 10	Artaria, Wien	341	1791	O. A.
	In der „Wiener Zeitung" am 4. VI. angezeigt: „12 neue Variationen . . . aus der Oper ‚Der dumme Gärtner'" (von Benedikt Schack, Text von Schikaneder, 2. Teil, 1789).					
620 Nr. 7, 15	Zauberflöte „Bei Männern", „In dies. hl. Hallen" Kl.A.	—	Artaria, Wien-Mainz (zwei Aufl.)	—	1791	1. Ausg.
	Am 23. XI. in der „Wiener Zeitung" angezeigt. Nr. 94 und 95 der „Raccolta". Die zuerst erschienenen Teile des Kl.A. bei Artaria. (Eine 2. Auflage dieser zwei Arien hat als Verlagsort nur Wien.) Zehn weitere Teile des Kl.A. am 7. XII. 1791 angezeigt, wodurch Artaria das Musikalische Magazin (s. folg. Ausg.) wieder überholt hat. Sein Kl.A. wurde 1793 unvollständig abgeschlossen. S. Mitt. f. d. Moz.-Gem. in Berlin, März 1899, 7. Heft, S. 217.					
Nr. 7, 15, 16	„Bei Männern", „In diesen hl. Hallen", „Seid uns zum zw. Mal" Kl.A.	—	Musikalisches Magazin, Wien	—	1791	—
	Nr. 7 und 15 dieses anderen, auch unvollständig gebliebenen Kl.A. am 26. XI. in der „Wiener Zeitung" angezeigt, also unmittelbar nach Artarias Ausgabe derselben Arien, den das Musikalische Magazin Leopold Kozeluchs aber am 3. XII. mit der Anzeige der Nr. 16 vor Mozarts Tod vorübergehend geschlagen hat. — Vgl. K. 575 und 576.					
Anh. 145a	Kl. Rondo	—	Artaria, Wien	349	1791	1. Ausg.
	Mitte des Jahres ohne Verlagsangabe erschienen.					
Anh. 209	Kl.Var.	Nr. 9	Artaria, Wien	112	1787	—
	S. Jahn 1 IV. 11 (von Köchel falsch zitiert). — Vgl. K. 382.					

Unter etwa 155 Drucken sind in dieser Liste etwa 70 „Originalausgaben" genannt, als Erstdrucke zu Mozarts Lebzeiten. Daneben finden sich vor seinem Tode 10 Auflagendrucke, 45 Nachdrucke und ungefähr 30 Bearbeitungen, die zum Teil an noch unveröffentlichten Werken vorgenommen worden waren, also auch eine Art Erstausgabe darstellen. Wenn man die Originalausgaben und diese Bearbeitungen zusammenfaßt, so kommt man auf die Zahl 120, die allerdings um die Fälle vermindert werden muß, wo schon erschienene Werke auch noch in Arrangements verlegt wurden. Will man also den Inhalt der „Opera", die manchmal Teile von Werken oder mehrere Werke umfassen, sowie Umfang und Gehalt der einzelnen Werke selbst außer acht lassen, so kann man sagen, daß Mozart den Druck eines Sechstel seiner Gesamtleistung erlebt hat. Das ist immerhin viel mehr, als man bisher annehmen durfte. Von all diesen Drucken entfallen etwa 50 auf Artaria und je 15 auf Hoffmeister und Boßler, der allerdings eher schon als Nachdrucker zählt. Es ist wohl kein Zufall, daß diese drei Verleger gerade je ein gestochenes Porträt des Meisters herausgegeben haben. Denn er war ihrer.

(Die Liste der Opuszahlen folgt als Fortsetzung dieses Beitrags.)

Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper

Von

Karl Wörner, Berlin

I

Die systematische Anwendung des Leitmotivs durch Richard Wagner, die er in seinem „Rheingold" zuerst durchführte, seine eingehende theoretische Begründung im Rahmen seines Gesamtkunstwerks[1] und das allgemein große Interesse, das seine Opern beim Publikum besitzen, gaben den Anlaß, daß die Idee des Leitmotivs von vielen Musikliebhabern mit Begeisterung studiert wurde und zahllose Nachahmer in der Oper fand. Man wandte seine Aufmerksamkeit zuerst den Leitmotiven und ihren Verbindungen in Wagners Werken zu. Die unübersehbare Flut der Leitfäden und Motivführer legt darüber Zeugnis ab. Verhältnismäßig spät erst begann man, sich mit der Geschichte des Leitmotivs zu beschäftigen. Allein unter den bisher erschienenen Arbeiten[2] ragt nur die von Ernst Bücken durch größere Materialkenntnis und klare Problemstellung hervor. Insbesondere vermißt man überall eine umfassende Darstellung der Beispiele in der deutschen romantischen Oper, die uns zugleich einen Einblick in die vielfachen Verwendungsmöglichkeiten gestatten und uns Wagners historische Stellung im rechten Licht zeigen würde. Diese Lücke will die vorliegende Arbeit ausfüllen. Sie untersucht auf Grund des Materials der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin die deutsche Opernliteratur von den Anfängen des Singspiels bis Wagners „Lohengrin". Die Opern wurden daraufhin durchgesehen, ob Intervalle, Themen, Harmoniefolgen oder Rhythmen an zwei oder mehreren Stellen bewußt als musikalische Charakterisierungsmittel für gleiche oder ähnliche Inhalte wiederkehrend angewendet werden. Damit sind typische Motivformeln, stehende Wendungen zur Charakteristik von Affekten ausgeschaltet. Ferner darf die Wiederholung nicht innerhalb eines geschlossenen Formverlaufs, in der Oper vor Wagner etwa innerhalb der gleichen Nummer, eintreten. Auch selbständige Formen absoluter Musik (Ouvertüren, Ballette) können nicht berücksichtigt werden, da hier die unmittelbare Beziehung der Musik zum Textwort fehlt. Aus diesen Untersuchungen ergab sich ein reiches Material, das zunächst in zwei Gruppen zerfällt: Erinnerungsmotive und Leitmotive.

Das Erinnerungsmotiv

Erinnerungsmotive sind diejenigen Motive und Themen, die in Verbindung mit der Wiederholung oder der Erinnerung an frühere Aussagen oder dem Wiedereintritt vergangener Situationen in der gleichen Oper wiederauftreten. Diese Verwendung

[1] Rich. Wagner, Sämtl. Schriften u. Dichtungen. Volksausgabe, 6. Aufl. Leipzig. Oper und Drama, IV, S. 184, 185, 190, 200, 201, 202. Mitteilung an meine Freunde, IV, S. 322, 323. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, VIII, S. 185. Über die Anwendung der Musik auf das Drama, X, S. 184f, 186ff, 189.

[2] J. van Santen-Kolff, Erinnerungsmotiv — Leitmotiv, Mus. Wochenblatt 1883, 1884. — Geschichtliches und Ästhetisches über das Erinnerungsmotiv, Bay. Bl. 1885, 1886. — Herman Freiherr von der Pfordten, Das Leitmotiv als Stilprinzip, in Mus. Essays, Neue Folge, München 1899. — Eugen Schmitz, Zur Geschichte des Leitmotivs in der rom. Oper, Hochland, Juni 1907. — Zur Geschichte des Leitmotivs, in Beilage zur Allg. Ztg., Jhg. 1907, Nr. 182, München. — Emile Haraszti, Le problème du leitmotiv, Revue musicale, 4. Jhg. Nr. 10, Paris 1923. — Ernst Bücken, Der heroische Stil in der Oper, Leipzig 1924. — K. P. Bernet Kempers, Herinneringsmotieven, Leidmotieven, Grondthema's, Amsterdam 1929.

heißt „direkt“ [1], da die Textworte oder die Handlung auf den Gegenstand, für den das Motiv aufgestellt ist, direkt Bezug nehmen. Dem „indirekten“ Erinnerungsmotiv fehlt die unmittelbare Beziehung zum Textwort. Es wendet sich erläuternd an den Zuhörer, um ihm durch die Wiederkehr eines früher mit einer ganz bestimmten Idee verknüpften Motivs verständlich zu machen, was der Text nicht unmittelbar ausspricht.

I. Direkte Erinnerungsmotive

1. Das wiederholende Erinnerungsmotiv

a. Wiederholungen früherer Aussagen

Die einfachste Form des direkten Erinnerungsmotivs ist die Wiederholung einer Aussage an einer anderen Stelle in der gleichen Oper. Das Erinnerungsmotiv erfüllt dadurch eine rein gedächtnismäßige Funktion. Wird eine Textstelle in der gleichen Oper später wiederholt, so tritt in fast allen Fällen auch die gleiche Musik wieder auf. Dadurch soll in dem Zuhörer die Erinnerung an die frühere Stelle lebhafter wachgerufen werden. Eine Verbindungslinie zwischen den beiden Aussagen wird hergestellt.

Die Zahl der Beispiele, die für diese Art der Verwendung nachgewiesen werden kann, ist sehr groß. Wer denkt nicht gleich an Mozarts „Figaros Hochzeit“ (1786), wo Figaro im II. Akt 12 Takte seiner Cavatine Nr. 3 „Se vuol ballare“ wiederholt. Etwas später macht auch der Wiener Singspielkomponist Wenzel Müller davon Gebrauch. In seinen „zwölf schlafenden Jungfrauen“ (1790, Ms P) erklingt dreimal eine Geisterstimme mit dem gleichen Text und ein „Zauberglöckchen“ ertönt mit der gleichen Melodie (I Nr. 6, III Nr. 6, IV Nr. 7). Die Wiederholung ist hier gleichsam ein Wegweiser durch den Gang der Handlung. In einer recht unbekannten Zauberoper von Karl David Stegmann „Der Triumph der Liebe“ oder „Das kühne Abenteuer“ (1796) finden wir gleich zwei Beispiele. In Nr. 6 erscheinen dieselben Themen wieder, als die Nymphe Nerine ihrer Königin Selene die Vorgänge aus Nr. 5 erzählt. In Nr. 9 überbringt ein Täubchen der Königin einen Brief als Liebesbotschaft des Prinzen Selmor. Als in Nr. 12 der Inhalt des Briefes wieder vorgelesen wird, kehren auch die früheren Themen wieder.

Auch bei Wiederholungen feierlicher Aussagen wird die gleiche Musik wiedergebracht, um den besonderen Ernst und die Würde der Situation zu betonen. So wird in der Oper „Elbondokani“ (1800) von J. R. Zumsteeg der Name Elbondokani an zwei Stellen (Nr. 6 u. 7) in gleich feierlicher Art gesungen. Im Pathos religiöser Überzeugung wiederholt der Prophet Daniel in der Oper „Baals Sturz“ (1820, MsP.) von Joseph Weigl seine Worte „Der Herr ist groß“ und die Prophezeihung „Nun seh' ich, oh Freunde, die Bäume grünend beide, mit goldner Frucht geschmückt“ aus dem II. Akt am Ende des III.

Bekannt ist die Wiederholung der Worte „Hin nimm die Seele mein“ (Nr. 13 u. 25) in Webers „Euryanthe“ (1823). Der Gnom Troll in Spohrs „Berggeist“ (1825) bricht jedesmal, wenn er Ludmilla sieht (II 3 u. III 3), in die Worte aus: „Solche schlanke Huldgestalt, zum Entzücken! Solcher Rosenwangen Glühn sah ich nimmer!“ Auch in der „Hochzeit des Camacho“ (1827) von Felix Mendelssohn Bartholdy tritt ein wiederholendes Erinnerungsmotiv auf (Nr. 3, 8 u. 11). In der Oper von Franz Gläser „Der Rattenfänger von Hameln“ (1837) verkündet der Rat der Stadt im I. u. II. Akt den Erlass: „Wer alle Ratten in der Stadt vertreibt mit Stumpf und Stil“ in der gleichen musikalischen Fassung.

In dem Opernschaffen von Heinrich Marschner finden wir mehrere bekannte

[1] Eugen Schmitz, Zur Geschichte des Leitmotivs.

Beiträge. Im „Vampyr“ (1828) wiederholt Malwina ihre Worte „Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt“ aus dem Duett Nr. 19 am Schluß der Oper. So wird der innere Gang der Handlung, der Sieg des Guten über das Böse, zum Ausdruck gebracht. Auch im „Hans Heiling“ (1833) haben die wiederholenden Erinnerungsmotive stark verinnerlichende und vertiefende Wirkung. Im Finale Nr. 19 richtet Heiling nochmals die ernsten Worte aus seiner Arie Nr. 3 an seine frühere Braut: „Gedenkst du nicht des Tags, da du mir Treu versprochen?“ und am Schluß der Oper wiederholt er seine Worte aus dem Vorspiel: „Wenn der Kranz verblüht“, die Bedingung seiner Rückkehr ins Geisterreich. Eine komische Wirkung dagegen erzielt Marschner in seiner Oper „Der Bäbu“ (1837). Die Fakire singen ihr „Wah, wah, wah“ (Nr. 14 u. 15), und der Rechtsanwalt singt, sich dumm stellend, sein „Wah, wah, was kann ich sagen“ auf dem gleichen Motiv.

In der komischen Oper „Ein Besuch in St. Cyr“ (1838) von Josef Dessauer setzt das Erinnerungsmotiv ein, als Adele eine Rolle memoriert (Nr. 2 u. 3). Auch Albert Lortzing kennt es und wendet es in seinem „Hans Sachs“ (1840) an. In seiner Arie Nr. 2 singt Sachs „Es hat der Kaiser mein gedacht“ und „S'war Liebchens Blick und Lieb' zum Vaterland“. In Nr. 7 wiederholt er seine Worte vor dem versammelten Volk, als er durch die Mißgunst seiner Neider im Wettsingen unterliegt. Heinrich Esser läßt in seiner Revolutionsoper „Thomas Riquiqui“ (1843) Amalie von Montfort zweimal ihre Worte „Mein lieber guter Riquiqui“ (Nr. 9 u. 11) singen. In seiner Oper „Die beiden Prinzen“ (1845) wird das Kriegslied „Soldat von York“ an drei Stellen gesungen (Nr. 1, 5, 15). Es ist ein ausgezeichnetes Mittel zur musikalischen Milieuschilderung und hält außerdem die Oper innerlich stark zusammen. In der romantisch-komischen Oper „Das Wolkenkind“ (1845) von Anton Emil Titl trägt uns der Wolkengeist Eloa seine weise Bemerkung: „In der Liebe sind sich alle gleich, auf der Erde wie im Wolkenreich“ an zwei Stellen der Oper vor (Nr. 14 und 19). Auch die Wiederholung des „Dir töne Lob“ aus Wagners „Tannhäuser“ (1847) muß hier aufgezählt werden. Und schließlich sind noch zwei Beispiele bei Joh. Vesque v. Püttlingen (J. Hoven) zu nennen. In seiner romantischen Oper „Liebeszauber“ (frei nach Kleists „Käthchen von Heilbronn“, 1845) gibt Käthchen an zwei Stellen (Nr. 5 u. 8) ihren Liebesgefühlen in den Worten Ausdruck „Auf der Liebe Schwingen fliege, dem Geliebten ziehe nach“, und in seiner komischen Oper „Ein Abenteuer Karls II“. (1850) verabschiedet sich Karl in Nr. 6 u. 9 mit den Worten: „Und muß ich scheiden und bin ich fern, euer denk ich, gedenk ich gern“.

Auch Goethes Singspieldichtung „Jery und Bätely“ gehört hierher, in der Jerys Strophe „Es rauschen die Wasser“ am Schluß wiederholt wird, eine Dichtung, die von zahlreichen Komponisten in Musik gesetzt worden ist.

b. Chorwiederholungen

Zum wiederholenden Erinnerungsmotiv gehören auch Chöre, die in einer Oper mehrfach auftreten. Die erinnerungsmotivisch verwendeten Chöre zerfallen entsprechend ihrer dramatischen Bedeutung in drei charakteristische Arten. Bei der ersten hat der Chor keine dramatische Aufgabe. Seine Worte haben nur reflektierenden Charakter. Hierher gehören Singspiele und Opern, die durch denselben Chor eröffnet und beschlossen werden. Der Chor rundet das Ganze formal und inhaltlich ab, da eine Übereinstimmung der Handlung eingetreten ist. Derartige Chorwiederholungen finden wir in den Opern „Der Triumph der Liebe“ von Stegmann und „Die Sylphen“ (1806) von Fr. H. Himmel, in beiden Fällen am Anfang und Ende der Oper; in Mendelssohns „Hochzeit des Camacho“ (Nr. 6 u. Finale), in der „Kirmeß“ (1832) von Wilhelm Taubert (Nr. 6 u. Finale) und in der „Catharina Cornaro“ (1841) von Franz Lachner (Hochzeitschor in Nr. 1 u. 5).

Bei der zweiten Art hat der Chor an der Charakterisierung der Situation einen wesentlichen Anteil. Hier erfordert die Handlung den Eintritt des Chors unmittelbar. Die dramatische Bedeutung des Chors und die Situation der Handlung werden zu einem einheitlichen Ganzen verbunden. Chorwiederholungen dieser Art treten auf in den Opern „Holger Danske" oder „Oberon" (Kopenhagen 1789) von F. L. Äm. Kunzen (sobald Oberon in die Handlung eingreift: I, 3, II, 7, III, 12), in „Omar und Leila" (1823) von Fr. Ernst Feska (Nr. 6 u. 13) und „Alessandro Stradella" (1844) von Flotow („Glockenchor" in Nr. 6, 8, 12).

Die dritte Art ist dadurch gekennzeichnet, daß der Chor als unerläßlicher dramatischer Faktor aktiv an der Handlung teilnimmt; er wird durch seine Worte in seiner individuellen Eigenart charakterisiert. Einen solchen Charakter hat das „Schlachtlied" der Sachsen in Marschners „Templer und Jüdin" (1829), das immer dann erscheint, wenn die Sachsen durch kriegerische Taten in die Handlung eingreifen, ferner der Chor der Männer und das Gebet der Frauen in Franz Gläsers Oper „Des Adlers Horst" (1832), oder der mit außerordentlicher dramatischer Schlagkraft angewandte Volkschor „In die Lagunen versenkt die Sorgen" (Nr. 1 u. 13) in Lindpaintners "Genueserin" (1838). Auch der Pilgerchor „Zu dir wall' ich" aus Wagners „Tannhäuser" gehört hierher, und zum Schluß ist noch der Mägdechor „Ich kann nähen" (Nr. 6 u. 20) aus Flotows „Martha" (1847) zu nennen.

c. Erinnerung einer Person an frühere Vorgänge.

Das wiederholende Erinnerungsmotiv tritt auch in der Form auf, daß sich eine Person an einen früher in der gleichen Oper dagewesenen Vorgang erinnert und davon spricht. Dabei kehren die Themen der entsprechenden Stellen wieder, die dann in der Erinnerung des Hörers umso lebhafter wachgerufen werden. Zahlreiche Beispiele können hier angeführt werden.

Zwei Beispiele aus Anton Schweitzers „Rosamunde" im III. u. IV. Akt (1778)[1] und Mozarts „Cosi fan tutte" (1790, Nr. 23 u. 31) können leicht nachgeprüft werden. Auch in der schon mehrfach zitierten Oper „Der Triumph der Liebe" von Stegmann findet man einen Beitrag (Nr. 6 u. 8). Zumsteeg macht in seinem „Pfauenfest" davon Gebrauch (1801). In Nr. 1 des I. Aktes singt der Harfner in Gestalt eines Schutzgeistes zu Leonore „Spinne, Leonore, du spinnst dein Ehrenkleid"; in Nr. 20 des II. Aktes erkennt Leonore den Harfner wieder, erinnerte sich an jene Szene und wiederholt seine Worte. E. T. A. Hoffmann läßt in seiner „Undine" (1814) die Titelheldin in Nr. 4 das Hauptthema ihres Liebesduettes Nr. 3 leise vor sich hinsingen. Wir wissen sofort, wo Undines Gedanken weilen. Besonders bemerkenswert sind die zahlreichen Beispiele aus der Wolfschluchtszene in Webers „Freischütz" (1821). Ein sehr hübsches Beispiel bringt Taubert in seiner „Kirmeß" (Nr. 8, 9 und 11).

Erinnerungsmäßig im Sinne einer Anspielung auf eine frühere Begebenheit ist ein Beispiel in der Oper „Bibiana" (etwa 1835) von Joh. Peter Pixis. Kust führt ein Doppelleben als Graf und Räuberhauptmann. In Nr. 10 begeht er als Graf der Bibiana gegenüber eine Unbedachtsamkeit und entschuldigt sich. Darauf spielt er später an, als er als Räuber Bibiana gefangen hält. Die gleiche Thematik kehrt auch hier wieder. Auch Wagner macht in seinem „Liebesverbot" (1836) von dieser Art des Erinnerungsmotivs Gebrauch (Nr. 2 u. 10). Ebenso finden wir gleichzeitig

[1] Julius Maurer, A. Schweitzer als dramatischer Komponist, Leipzig 1912.

in der „Genueserin" von Lindpaintner ein Beispiel (Nr. 7 u. 14). Konradin Kreutzer läßt in seinem „Edelknecht" (1842) die Musik einer früheren Stelle (Nr. 12) bei der Erinnerung später (Nr. 14) wiederkehren. In höchst charakteristischer Weise bringt Nicolai in den „Lustigen Weibern" (1849) das Thema des Buffo-Duettes Nr. 6 (Fluth-Falstaff „Wie freu ich mich") im Duett Nr. 8 wieder, als Fluth selbstgefällig davon spricht, daß er Falstaff dieses Mal fangen will[1].

2. Das psychologische Erinnerungsmotiv.

Die bisher charakterisierten Beispiele waren vorwiegend mehr sachliche Aussprüche, deren Ursprung in der jeweiligen Situation zu finden war. Dabei wurde in erster Linie die gedankliche Mitarbeit der Zuhörer in Anspruch genommen. Im Gegensatz dazu sind die jetzt näher zu bezeichnenden Erinnerungsmotive Äußerungen, die aus dem Gefühlsleben der betreffenden Personen kommen, also gleiche Gefühlsausdrücke an zwei verschiedenen Stellen der Oper darstellen. Die Musik drückt den Affekt aus und wirkt so auf den Zuhörer ein. Das Erinnerungsmotiv wird zuweilen auch von einer anderen Person übernommen, aber das Gefühl bleibt in seiner Bestimmung das gleiche.

Von dem dramatischen Kunstmittel, zwei Stellen des Textes, die in gefühlsverwandter Beziehung zueinander stehen, auch musikalisch durch Themenwiederholung zu einer Einheit zusammenschließen, macht schon Georg Benda in seinem Singspiel „Der Holzhauer" oder „Die drei Wünsche" (1778) Gebrauch. Valentin beklagt sich über sein schweres Los und singt „Von morgen an muß ich schon dran". Dieselbe Melodie kehrt wieder, als er später aus der gleichen inneren Einstellung heraus die Worte „Ein armer Mann nimmt alles an" singt. Auch die von Abert schon charakterisierten Stellen aus „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni"[2] gehören hierher. In der gleichen Art unterstreicht Schubert in seinem „vierjährigen Posten" (1815) musikalisch die Stellen, an denen Duval seiner Frau seine Absichten auseinandersetzt (Nr. 2 u. 6). Auch Weber zeichnet in der „Euryanthe" die Liebesgefühle des Adolar an zwei Stellen mit den gleichen Themen (Nr. 4 u. 14). Spohr und Marschner verwenden das psychologische Erinnerungsmotiv in verschiedenen ihrer Opern zu eindrucksvoller Charakterzeichnung. Spohr macht in der „Jessonda" (1823) in Nr. 9 u. 16, in seinem „Pietro von Abano" (1828) in Nr. 14 u. 19 davon Gebrauch, und Marschner benutzt es gleich in zwei Fällen in seinem „Bäbu" (1837) in Nr. 7 u. 15 und in Nr. 4 u. 7, ferner ebenfalls zweimal in seinem Kaiser „Adolph von Nassau" (1845, Nr. 6 u. 19, 3 u. 22). Auch Lindpaintner kennt in seinem „Vampyr" (1828) das psychologische Erinnerungsmotiv. Isolde hat unter dem Einfluß des Vampyrs Aubry das Verhältnis zu ihrem Bräutigam gelöst. Sie leidet jedoch sehr darunter und fühlt sich nicht glücklich. In ihrer Szene und Arie Nr. 5 singt sie: „Ach! die Tage sind vorüber, wo ich froh und glücklich war". Das Thema kehrt wieder im Finale Nr. 16 in ihrem Rezitativ: „Schöne goldne Frühlingstage; wo, wo seid ihr hin entflohn?" und in ihrem Gesang „Freudig klangen sonst die Lieder". Ein ähnlicher Fall liegt in Lobes „Flibustier" (1829) vor: in Nr. 3 u. 7 erscheint das gleiche Motiv, sobald es sich um die Rache um den Vater handelt.

Ein bemerkenswertes Beispiel bringt Karl August Krebs in der Oper „Agnes, der Engel von Augsburg" (1833). Agnes, die Tochter des Waffenschmieds Bernauer, liebt den Herzog Albrecht, den sie unter einem anderen Namen kennen lernte. In Nr. 1 erwartet sie ihn sehnsuchtsvoll mit den Worten „Heute wollt' er wieder kommen".

---

[1] Über Erinnerungsmotive in Nicolais ital. Opern siehe: Georg Richard Kruse, Otto Nicolais ital. Opern, SIMG XII 2.

[2] W. A. Mozart II, S. 314 u. 520.

Die gleichen Worte wiederholt sie, als sie in der Gefangenschaft vor Schmerz und Verzweiflung halb wahnsinnig geworden ist und Albrecht herannahen hört, der sie retten will (Nr. 21). In ähnlicher Weise verwenden das psychologische Erinnerungsmotiv: Lortzing im „Hans Sachs" (Nr. 1b, 2 u. 15), Meyerbeer im „Prophet" (1849) (Nr. 8 u. 16) und endlich Wagner im „Tannhäuser" und „Lohengrin". Diese Stellen sind bekannt und brauchen nicht weiter berührt zu werden.

3. Das erinnerungsmotivische Situationsmotiv

Von einem erinnerungsmotivischen Situationsmotiv sprechen wir, wenn eine bestimmte Situation der Handlung eine musikalische Ausdeutung erfährt, die wiedergebracht wird, sobald die gleiche Situation wiedereintritt. Die Verbundenheit der Musik mit dem Dichterwort fehlt hier; die Musik wirkt nur durch ihre Fähigkeit, gegebene Stimmungen oder plastische Gefühlsmomente zu zeichnen. Das Inhaltliche der Musik wird primär in den Vordergrund gerückt: die Musik wird Symbol. Hiermit ist zugleich der Übergang zum musikalischen Leitmotiv gewonnen. Die folgenden Beispiele zeigen, daß das erinnerungsmotivische Situationsmotiv entweder als Ausdruck eines ausgesprochen stimmungsmäßigen, meist zauberhaften szenischen Vorgangs oder als Charakterisierungsmittel einer Person in einer gleichen, für die Entwicklung des Dramas entscheidenden Handlung gebraucht werden kann.

W. A. Mozart, „Die Zauberflöte" (1791).
Der dreimalige Akkord als Symbol der Welt Sarastros tritt, von der Ouvertüre abgesehen, im Finale des I. Aktes und zu Beginn des II. Aktes auf. — Das Thema in der Einleitung zu dem Gesang der geharnischten Männer erscheint im Schlußchor in Dur.

Konradin Kreutzer, „Der Taucher" (1813).
Das Brüllen der Charybdis wird in der Oper an zwei Stellen mit den gleichen musikalischen Mitteln gekennzeichnet.

E. T. A. Hoffmann, „Undine" (1814).
Im Finale Nr. 14 verschwindet Undine; die gleiche Musik kehrt wieder, als sie im Finale Nr. 21 wieder auftaucht, um Huldbrand mit sich in die Flut hinabzuziehen.

Louis Spohr, „Zemire und Azor" (1819).
Eine Akkordfolge erscheint zuerst in Nr. 10 vor dem Chor der Genien: Zemire und Ali sind von der Pracht geblendet. Sie wird im Rezitativ Nr. 16 wiederholt, als Zemire Azors Gärten sieht, und im Finale Nr. 16 bei den Worten der Fee: „Unsichtbar hab' ich dich geleitet".

C. M. v. Weber, „Preziosa" (1821).
Die gleiche Situation in Nr. 4 u. 11 (Preziosa und das Volk eilen ab) wird an beiden Stellen musikalisch gleich gezeichnet. Auch in der „Euryanthe" tritt bei der gleichen Situation (Euryanthe tritt auf und umarmt Adolar) in Nr. 13 und 25 die gleiche Musik auf.

Louis Spohr, „Jessonda" (1823).
Beim Auftritt Nadoris am Anfang von Nr. 16 u. 24 erscheint das gleiche Thema. Im „Pietro von Abano" (1828) erklingen bei der Geisterbeschwörung der verstorbenen Caecilia im Finale Nr. 10 und im Finale Nr. 21 die gleichen Themen.

Felix Mendelssohn Bartholdy, „Die Hochzeit des Camacho" (1827).
Die Vettern des Camacho werden in Nr. 10 durch rasche Passagen charakterisiert. Sie treten wieder auf, als die Vettern im Finale Nr. 11 wiederkommen.

Xaver Schnyder von Wartensee, „Fortunat mit dem Säckel und Wunschhütlein" (1829).
Wenn Fortunat durch die Zauberkraft seines Wunschhütleins rasch verschwindet oder

plötzlich wiederkommt (in Nr. 3, 16 u. 17), erscheint im Orchester der gleiche Sechzehntellauf.

Karl Gottlieb Reissiger, „Libella“ (1829).

Zu Beginn des Rezitatives Nr. 15 geht Bertha ab. Das Thema, das dabei im Orchester auftritt, kehrt auch bei Berthas Wiederauftreten am Schluß des Duettes Nr. 16 wieder.

Franz Lachner, „Catharina Cornaro“ (1841).

Das feierliche Auftreten des venezianischen Gesandten in Nr. 4 u. 18, das sich in beiden Fällen gleich unheilvoll auf die Handlung auswirkt, wird musikalisch auch gleich charakterisiert.

Otto Nicolai, „Die lustigen Weiber von Windsor“ (1849).

In Nr. 4 u. 8 treten die Knechte mit dem Waschkorb ein. In beiden Fällen erklingt das gleiche Thema.

Nun kommt es aber auch vor, daß die betreffende Situation schon vorher im Verlaufe des Dramas durch Worte charakterisiert wird, bevor sie ihre szenische Verwirklichung findet, und umgekehrt. Hier tritt regelmäßig auch die Musik wieder auf, die dort schon zur Charakterisierung gedient hatte. Für diese Art der Verwendung sind mir neun Beispiele bekannt geworden, die hier leider aus Raummangel nicht entwickelt werden können.

4. Die erweiterte Erinnerungsmotivtechnik

Bei den bisher untersuchten Beispielen waren gewöhnlich nur zwei Stellen einer Oper erinnerungsmäßig aufeinander bezogen, selten nur gelangt ein Erinnerungsmotiv auch ein drittes Mal zur Anwendung. Die konsequente Fortführung des erinnerungsmotivischen Verfahrens besteht darin, im Orchester regelmäßig, wenn im Text von einer Person, Sache oder Situation gesprochen wird, dieselben Themen wiederkehren zu lassen, die schon bei ihrem ersten Auftreten zur Charakterisierung gedient hatten. Diese Technik wird von Wagner systematisch durchgeführt. Ansätze dazu finden wir aber schon vor ihm. Einige dieser Beispiele haben ausgesprochen leitmotivischen Charakter oder nehmen ihn vorübergehend an. Es gibt auch Fälle, bei denen die Musik das Erinnerungsmotiv nicht bringt, obwohl die textlichen Voraussetzungen dazu gegeben sind.

Von der erweiterten Erinnerungsmotivtechnik macht beispielsweise Franz Schubert Gebrauch. In seinem „Vierjährigen Posten“ erscheint ein Thema an drei Stellen (Nr. 3, 7 u. 9), sobald Duval seine Lebensgeschichte erzählt. Auch das bekannte Beispiel aus Spohrs „Zemire und Azor“ gehört hierher[1] (Nr. 9, 12 u. 17). Weber in seiner „Euryanthe“ bringt die gleiche Musik in derselben Instrumentation, wenn von dem giftgefüllten Ring Udos gesprochen wird (Nr. 6 u. 25). Ebenso läßt Spohr in seinem „Alchymisten“ (1830) ein Thema wiedererklingen, wenn von Inez die Rede ist (Nr. 4, 5, 7). Auch in Meyerbeers „Robert der Teufel“ (1831) kehrt das Refrainthema der Ballade des Raimbaud dreimal wieder (Nr. 2, 3, 21), auch aus Nr. 8 finden wir in Nr. 13 ein Thema nochmals. Taubert läßt in seiner mehrfach erwähnten „Kirmeß“ das Hauptthema der Arie des Vogts Nr. 10 am Ende von Nr. 11 wiederkommen, sobald von dem Vogt gesprochen wird. Ebenso kehrt in Lortzings „Casanova“ (1841) die gleiche Figur an vier verschiedenen Stellen wieder (Nr. 1, 8, 10, 14), immer, wenn von dem Kommandanten die Rede ist. Und schließlich findet sich im „Liebeszauber“ von Püttlingen ein interessanter Beitrag (Nr. 6 u. 12). Auch in den beiden „Tannhäuser“-Opern von Mangold (Ms P, 1846) und von Wagner ist die erweiterte Erinnerungsmotivtechnik entwickelt.

[1] Rud. Wassermann, Ludwig Spohr als Opernkomponist, Rostocker Diss. 1910, S. 35f.

II. Indirekte Erinnerungsmotive

Indirekte Erinnerungsmotive sind solche Motive, die einmal zur Charakterisierung eines Gedankens oder einer Situation gedient haben, doch bei ihrem Wiedereintritt nicht textgebunden sind. Der Zuhörer ist durch sein Erinnerungsvermögen in der Lage, den Sinn einer solchen musikalischen Äußerung für den dramatischen Zusammenhang zu erkennen. So werden Dinge verständlich und erklärlich gemacht, die Text und Handlung selbst nicht aussprechen. Das indirekte Erinnerungsmotiv kann zwei Funktionen erfüllen, es drückt entweder Gedanken oder Gefühle der Personen aus, durch die das Geschehen motiviert wird, wobei die Musik auf die eigentliche Triebfeder der Handlung hinweist, oder sie übernimmt die Rolle eines unpersönlichen Zuschauers und vermittelt Gedanken, die dem Text unmittelbar nicht zu entnehmen sind. Das indirekte Erinnerungsmotiv appelliert an die gedankliche Tätigkeit des Zuhörers. Sehr häufig finden wir es bei Wagner[1], es tritt aber auch schon vorher auf.

In feinsinnger Weise macht Beethoven im „Fidelio" (1805, 1806, 1814) davon Gebrauch, indem er ein Thema aus dem I. Finale in dem Melodram der Kerkerszene wiederbringt; ähnlich, nur mit komischer Wirkung, Weber in seinem „Abu Hassan" (1811). Von weittragender historischer Bedeutung wurde die Verwendung des Spottchors in der Wolfschlucht des „Freischütz" als indirektes Erinnerungsmotiv. In Weigls „Schweitzerfamilie" (1812) wird die Stimmung der „düster" auftretenden Eveline in Nr. 5 durch zwei Themen charakterisiert, die im Melodram Nr. 18 im III. Akt wiederkehren, als Eveline an ihre „armen Eltern" denkt; sie will „bleiben und dulden".

Das indirekte Erinnerungsmotiv stellt Verbindungslinien zwischen besonders bedeutungsvollen Stellen der Handlung her. So kann es an späteren Punkten wiederkehren, wenn die Lösung des Konfliktes im günstigen oder ungünstigen Sinne eingetreten ist, um nochmals auf den früheren Zustand hinzuweisen. Einen solchen Charakter hat es bei Joh. Nep. von Poissl, Konradin Kreutzer und Joh. Philipp Samuel Schmidt. In der „Taucher"-Oper von Kreutzer liebt Ivo die Königstochter. Durch Enttäuschungen ist er mutlos geworden, als er eine Fata morgana am Himmel erblickt, die er als neues Hoffnungszeichen auffaßt. Seine Gönnerin, die Meeresgöttin, läßt ihn den Becher des Königs in der Tiefe des Meeres wiederfinden. Bei dem glücklichen Ausgang des Stückes erscheint die Musik der Fata morgana wieder. In dieser Art tritt es ferner auf in den beiden Opern von Poissl „Athalia" (1814, Ms, P. II. Nr. 5 u. III Nr. 12), in dem „Wettkampf zu Olympia" (1815, Ms, P. I Nr. 6 u. II Nr. 12) und in der Oper „Das Fischermädchen" oder „Haß und Liebe" (1818) von Schmidt (Nr. 1 u. 6).

Auf diese Beispiele aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hingewiesen zu haben, möge genügen. Der Gebrauch des indirekten Erinnerungsmotivs ist bis zu Wagner ein allgemeiner. Bei so gut wie allen bisher zitierten Opernkomponisten wurden Beiträge gefunden. Nur auf ein Beispiel aus Reissigers „Adèle de Foix" (1841), bei dem es sich geradezu um ein bewußtes Zitat handelt, sei noch aufmerksam gemacht. Der französische König liebt Adèle de Foix, die Gattin des Grafen Chateaubriand, und wirbt um ihre Gunst, indem er zunächst beide

[1] Siehe Max Seiling, Das indirekte Leitmotiv, Bayreuther Blätter 1917.

an den Hof nach Paris zieht. In dem Terzett Nr. 5 macht der Narr des Königs die Bemerkung: „Mein lust'ger Mann, nun ist's gewiß, die Gräfin sehn wir in Paris". Als später der Narr wegen ihr unschuldig sterben muß, erklingt im Orchester in einem „Marziale lento" (Nr. 17), während der tote Narr weggetragen wird, das Thema wieder, das oben seinen Worten unterlegt war. Im Klavierauszug steht die Bemerkung „Anspielung auf das komische Terzett des I. Aktes". Die Partitur war mir leider nicht zugänglich.

Das Leitmotiv

Leitmotive sind Motive und Themen, die in der Oper als musikalische Tonsymbole[1] verwendet werden und in der ursprünglichen oder in einer davon abgeleiteten Bedeutung in gleicher oder veränderter musikalischer Gestaltung mehrfach wiederkehren. Die Technik des Leitmotivs beruht auf dem Vermögen der Musik, Ausdrucksform (Symbol) gegebener Vorstellungs- oder Empfindungsinhalte zu sein. Bestimmte Inhalte und musikalische Themen treten zusammen auf und verschmelzen im Bewußtsein des Hörers zu einer neuen Einheit. Die Themen selbst sind Symbole für Ideen, Gegenstände, Empfindungen oder Affekte im Drama. So werden die Themen bei ihrer Wiederkehr in ihrer spezifischen Bedeutung vom Hörer wiedererkannt. Um diese Absicht des Tondichters zu erfüllen, müssen Leitmotive eine möglichst große Gestaltähnlichkeit mit den vorgestellten Inhalten aufweisen, mit denen sie sich verbinden, um plastisch und eindringlich zu wirken.

Die Veranlassung, ein Leitmotiv in einer Oper auftreten zu lassen, kann vierfacher Natur sein:

a. Die Wiederkehr des Empfindungs- oder Vorstellungsinhaltes, für den das Motiv aufgestellt wurde.

b. Die erinnerungsmäßige Vorstellung des Inhaltes.

c. Das Auftreten des Inhaltes innerhalb des Dialogs.

d. Die indirekte Anwendung.

Im ersten Fall können wir von Leitmotiven im eigentlichen Sinn sprechen. Das musikalische Thema ist der plastische Ausdruck eines Gefühls- oder Empfindungsmomentes oder das Symbol einer Vorstellung und erfüllt den Zweck eines musikalischen Charakterisierungsmittels. In der zweiten und dritten Form der Anwendung ist diese Seite des Leitmotivs abgeschwächt. Es greift in den Rahmen hinüber, der dem Erinnerungsmotiv zugewiesen wurde, ja, es kann selbst Erinnerungsmotiv werden. Die Verwendung des Leitmotivs, sobald der Gegenstand, für den es aufgestellt wurde, im Dialog erscheint, berührt sich mit der erweiterten Erinnerungsmotivtechnik. Die indirekte Verwendung hat endlich ausgesprochenen Erinnerungsmotivcharakter. Jedes Leitmotiv kann indirekt angewendet werden; es ist dann Erinnerungsmotiv.

Kehrt ein Leitmotiv in der gleichen musikalischen Form wieder, so bleibt gewöhnlich auch der Inhalt, für den es eintritt, der gleiche. Ändert sich dieser, so kann auch die musikalische Form in ihrer Ausdrucksbedeutung dem Inhalt entsprechend abgewandelt werden. Dadurch ist die dramatische und psychologische Bedeutung

[1] Arnold Schering, Symbol in der Musik, 3. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Halle 1927.

des Leitmotivs erweitert, seine Symbolik verfeinert. Die musikalische Faktur kann sich wandeln, ohne durch eine Änderung des entsprechenden Inhalts bedingt zu sein. Hier sind Kräfte des musikalischen Aufbaus und der Formgestaltung, Gestaltungsmomente der dramatischen Durchführung wirksam. Eine vierte Verwendungsmöglichkeit besteht darin, daß das Leitmotiv in seiner psychologischen Bedeutung verallgemeinert und auf Dinge, die dem ursprünglichen Gegenstand wesensverwandt sind, übertragen wird.

Symbolbedeutungen des Leitmotivs

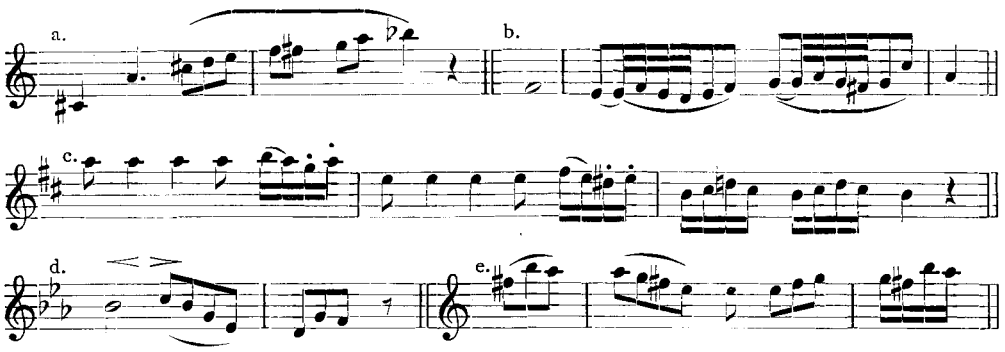
a. Das Leitmotiv als Symbol psychischer Inhalte

Das Leitmotiv als Tonsymbol kann für Gegenstände, Vorstellungs- oder Empfindungsinhalte eintreten. Bei der Untersuchung über den spezifischen Charakter dieser Inhalte stehen zahlenmäßig die Beispiele an der Spitze, bei denen das Leitmotiv Ausdruck psychischer Inhalte ist. Bei dem affektbestimmten musikalischen Leitmotiv wird ein psychischer Inhalt als der hervorstechendste dramatische Zug einer einzelnen Person herausgehoben, der ihre Gesamtpersönlichkeit bestimmt. Er erscheint als ihr charakteristisches Wesen und vertritt sie als pars pro toto. Auch mehrere psychische Eigenarten können leitmotivischen Ausdruck erhalten. Träger psychischer Inhalte können eine einzelne Person oder mehrere sein, wenn der Inhalt in seiner Allgemeinbedeutung auf diese übergreift, und der Chor, sobald er in individueller Eigenart hervortritt.

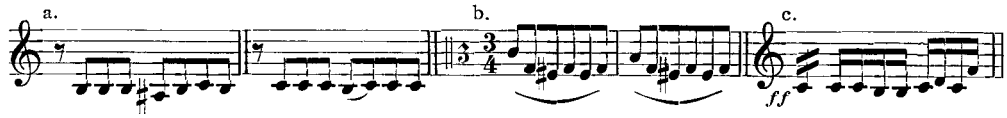
Bezeichnenderweise treten Beispiele für Leitmotive als Ausdruck seelischer Stimmungen in Deutschland zuerst im Melodram des 18. Jahrhunderts auf. Das interessante Leitmotiv aus Reichardts Melodram „Ino" (1779), das der Situation nach abgewandelt wird, hat schon Istel charakterisiert.[1] In das gleiche Entstehungsjahr fällt das Melodram „Lampedo" (Landesbibliothek Darmstadt, Ms P) von Abt Vogler. Es ist vollkommen leitmotivisch gearbeitet und stellt das frühste Denkmal einer systematisch durchgeführten Leitmotivik in Deutschland dar. Es zerfällt in vier Auftritte, den Schluß bildet eine instrumentale Chaconne. Im 1. Auftritt sehen wir Lampedo, die Königin der Amazonen, die den Skythenkönig Agabyses geschlagen hat, im Triumph (a). Das stolze Bewußtsein ihres Amazonentums erfüllt sie (b). Unter den Klängen eines Trauermarsches werden Agabyses und die Gefangenen gebracht. Der 2. Auftritt zeigt einen neuen Freudenausbruch der Königin, sie ist stolz über ihre Macht und will ihr Reich vergrößern (c). Mit eigener Hand will sie nun Agabyses erdolchen. Allein dieser sinkt vor ihr in die Knie; da er sie liebt, ist es sein höchstes Glück, von ihrer Hand zu sterben (Liebesthema d). Lampedo ist verwirrt und läßt den Dolch sinken. Vergebens erinnert man sie an ihren Mut (c). Sie läßt die Gefangenen wieder abführen. Im 3. Auftritt bricht ihr Triumph wieder hervor (Thema a erscheint jetzt in ähnlicher Form). Noch hat sie das Selbstbewußtsein, Amazone zu sein (b), noch ist sie Königin (das Marschthema des Anfangs tritt hier auf). Doch bei dem Gedanken an Agabyses' Tod erklingt wieder das Thema des Trauermarsches. Ihre Stimmungen wechseln nun ständig zwischen Verzweiflungsausbrüchen und amazonenhaftem Selbstbewußtsein und werden musikalisch durch

[1] Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodrams, Berlin u. Leipzig 1906.

die genannten Leitmotive nachgezeichnet. Bei dem Gedanken an Agabyses erscheint sein Liebesthema (d), aus dem ein zweites, ihr zugedachtes (e) gewonnen wird. Der 4. Auftritt bringt die Lösung des Konflikts: Lampedo läßt die Gefangenen in den Tempel führen und entfesseln. Sie sind frei, Agabyses erhält seine Krone wieder.



In den Singspielen des 18. Jahrhunderts suchen wir vergebens nach Beiträgen zur Geschichte des Leitmotivs. Erst die so ganz anders geartete Geistigkeit der romantischen Oper schuf die Voraussetzungen, unter denen das Leitmotiv entwickelt werden konnte. Und so steht an der Eingangspforte gleich ein markantes Beispiel im „Faust" (1813) von Spohr. Die Hexen werden an zwei Stellen (Nr. 9 u. 15) in ihrer für sie charakteristischen Wesenheit mit den gleichen Themen gezeichnet. Auch in zwei seiner anderen Opern verwendet Spohr das Leitmotiv für psychische Inhalte. Im „Berggeist" werden die Chöre der Berggeister (I, 1 u. 16) mit den gleichen Themen untermalt, und dem Berggeist selbst bleibt eine charakteristische Figur in der ganzen Oper treu (I 1, 6, II 1, 7, III 3, 5), die seine Gefühlserregungen nachzeichnet. In den „Kreuzfahrern" (1845) erscheint in Nr. 17, 19, 22, 25 u. 34 ein Thema leitmotivisch, das Marie charakterisieren soll. Es erklingt immer, wenn sie auftritt oder gedanklich im Mittelpunkt des Interesses der ränkesüchtigen Äbtissin steht. Das Thema selbst schildert das Weibliche, Liebevolle der Marie. Bedeutend sind auch die Leitmotive in der „Athalia" von J. N. v. Poissl. Athalia wird im I. Akt (Nr. 10, 11 u. 12) durch zwei Motive charakterisiert (a). Im Chor des Gefolges (II, Nr. 1) „Unheil und Verderben brüten in dem Blick der Königin" kehren die Motive wieder. In der ruhigeren Form b tritt es auf im II. Akt in dem Chor „Es wachet im Busen ein furchtbar' Gericht", bei der Regiebemerkung „Athalia vollkommen erschöpft". Im II. Akt, Nr. 3 u. 4, erscheint ein davon abgeleitetes Motiv (c), ebenfalls als Leitthema der Athalia. Wir begegnen ihm nochmals im III. Akt in Nr. 10 bei Athalias Auftreten.



Von eminenter historischer Bedeutung sind die Beispiele, die bei C. M. v. Weber zu finden sind. In der „Preziosa" bringt Weber ein Liebesmotiv der Preziosa leitmotivisch in Nr. 2, 4 u. 11 in Verbindung mit Worten ihrer Liebe. In der „Euryanthe" zeichnet er die Eglantine durch ein Leitmotiv, welches das Schleichende, Hinterlistige in ihr hervorhebt (Nr. 5, 8, 14 u. 19). Auch Schubert liefert in seinem „Fierrabras" einen bemerkenswerten Beitrag (1823). Bücken hat zuerst darauf aufmerksam gemacht[1].

[1] A. a. O., S. 131f.

Zwischen Weber und Wagner sind eine Reihe von Opernkomponisten, die die leitmotivischen Anregungen aufgenommen und weiterverwendet haben. Hierher gehört z. B. Mendelssohn, der in seiner „Hochzeit des Camacho" dem Auftreten des Don Quichote immer ein Leitmotiv beigibt (Finale Nr. 11, 14 u. 18). Marschner erfindet in seinem „Vampyr" für die unheilvolle Absicht des Dämons, seine Opfer zu umgarnen, eine bestimmte musikalische Zeichnung, die regelmäßig wiederkehrt (Nr. 2, 3, 9), und Reissiger verwendet in seiner „Libella" stereotyp eine Figur, um das Wesen der Nymphen zu zeichnen (Nr. 5, 6, 7, 9). Auch der Narr in seiner „Adèle de Foix" erhält ein Leitmotiv von bedeutsamer Charakteristik und Wichtigkeit für den musikalischen Aufbau (Nr. 5, 11, 12). In der „Genueserin" von Lindpaintner (Nr. 12 u. 13) und in der „Mara" (1842) von Joseph Netzer (Nr. 1, 15, 16) stehen zwei weniger interessante Leitmotive. Vesque v. Püttlingen prägt in seiner Oper „Liebeszauber" ein Leitmotiv, das Käthchen zugedacht ist. Käthchen erzählt in Nr. 2 ihren Traum, den sie von dem Grafen Strahl gehabt hat. Als sie dann den Grafen selbst sieht (Nr. 4), ruft sie aus: „Ah, mein Traum". Ihr Leitmotiv aus Nr. 2 kehrt hier wieder. Als sie im Finale Nr. 12 unverletzt aus dem brennenden Schloß gerettet wird, erscheint das Thema in großer Steigerung im Orchester. Endlich kommt es in der Arie des Grafen Strahl Nr. 13 nochmals, als er an Käthchen denkt, wie er sie im Traume vor sich gesehen hat. Besonders wichtig ist noch Lortzings „Undine" (1845), die gleich drei verschiedene Leitmotive enthält, eines für die Titelheldin (Nr 8, 10, 18), eines für Kühleborn (Nr. 8, 11, 15, 16 u. 18) in zwei Formen und eines zur Zeichnung der Wasserwelt (Nr. 8, 10, 15 u. 16).

Im Anschluß daran sind noch zwei Beispiele zu nennen, bei denen das Leitmotiv keinen besonderen psychischen Inhalt zum Ausdruck hat, sondern mehr das allgemein Charakteristische herausgreift, wodurch ihre Träger von den übrigen abstechen. In Webers „Preziosa" tritt der Zigeunermarsch leitmotivisch in Nr. 1, 8, 9a u. 10a als charakteristisch für die Zigeuner auf. Ähnlich verwendet Spohr in seinen „Kreuzfahrern" bei dem jeweiligen Auftreten des Emirs einen türkischen Marsch (in Nr. 12, 13 u. 31).

Von allen Opernkomponisten um Wagner geht Robert Schumann in seiner einzigen Oper „Genoveva" (1850) in der Verwendung der Leitmotive am weitesten. Die Motive der Oper, sowie ihre musikalische und psychologische Bedeutung wurden von Abert genau bezeichnet.[1]. Von einer letzten konsequenten Durchführung hat Schumann doch Abstand genommen.

Alle Anregungen seiner Vorgänger übernimmt Richard Wagner mit scharfem Blick. In allen seinen Jugendwerken finden wir Beispiele, bei denen er jedoch keineswegs über das hinausgeht, was seine Zeitgenossen schon geleistet hatten.[2]

Auch einzelne Opern der französischen Gluckschule in Paris bringen wichtige Leitmotive für psychische Inhalte von grundlegender Bedeutung für die Gestaltung der ganzen Oper. Sie wurden zuerst von Bücken ausführlich dargestellt.[3] Die hauptsächlichsten Beispiele enthalten die Opern „Ariodant" (1798) von Méhul, „Semiramis" (1802) von Catel und „Virginie ou Les Décemvirs" (1823) von Berton.

b. Das Leitmotiv als Symbol einer überirdischen Macht

In viel stärkerem Maße hat das Leitmotiv symbolische Bedeutung, wenn es Ausdruck einer überirdischen Macht ist. Die Musik allein hat die Aufgabe zu erfüllen, in dem Zuhörer das Wissen um die Existenz eines nicht mehr irdischen Etwas

[1] Hermann Abert, Robert Schumanns Genoveva, ZIMG IX, 1910, S. 277ff.

[2] Zu den Jugendwerken vgl. Richard Sternfeld, Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. Wagner, Frankensteinsches R. W.-Jahrbuch 1907.

[3] A. a. O.

zu erwecken. Sie wirkt nur durch Symbolik der Harmonieverbindungen und des Klanglichen. Die Macht kann auch selbst aktiv in die Handlung eingreifen, indem sie durch ein Wesen personifiziert wird, an das dann das Leitmotiv gebunden ist. Im Hintergrund steht jedoch für den Zuhörer mehr als das bloß Sichtbare; das Wesen ist selbst nur Symbol für die überirdischen Triebkräfte oder für die Schicksalsmächte, die in ihm lebendig sind.

In Webers „Freischütz" wird zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Klangsymbolik derartigen dichterischen Vorwürfen dienstbar gemacht. Der verminderte Septakkord in der stets gleichbleibenden Instrumentierung symbolisiert in der ganzen Oper die „finstren Mächte" und ihre Personifikation in Samiel und Kaspar. Im „Oberon" symbolisiert der Hornruf Oberons das Geheimnisvolle des Feenreiches, den Zauber des Orients und im engeren Sinn das Eingreifen Oberons in die Handlung. Das Motiv tritt in Nr. 1, 2, 3, 6, 7 u. 21 auf und wird als Leitmotiv der Situation entsprechend umgewandelt. Marschner verwendet in seinem „Vampyr" ein Motiv, das Hans Gaartz[1] das Motiv des Höllengelächters genannt hat. Es erscheint in Nr. 1, 2, 4, 5, 13 u. 20. Hier hat die musikalische Symbolik eine Höhe erreicht, die Wagner nicht überschritten hat. Das Motiv ist an keinen konkreten Inhalt gebunden, es wirkt nur durch seine Ausdrucksstärke. Seine Wirkung ist unfehlbar. Kreutzer bringt in seinem „Verschwender" einen Beitrag (1833). Im II. u. III. Akt greift ein Bettler, der dienstbare Geist der Fee Cheristane und der Beschützer Flottwells, in entscheidenden Momenten in die Handlung ein. Sein Leitmotiv ist sein Lied mit dem Refrain „Der Reichtum ist ein treulos Gut", das mit und ohne Text in Nr. 8, 9, 11, 13 u. 17 gebracht wird. Es symbolisiert in der Person des Bettlers die Idee der Vergänglichkeit irdischer Reichtümer. Man kann dieses Beispiel auch der folgenden Gruppe einreihen. Auch das Gralsmotiv und die Gralsharmonien im „Lohengrin" sind Leitmotive als Symbole überirdischer Mächte.

c. Das Leitmotiv als Symbol ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung.

Grétrys „Richard Löwenherz" (1785) ist die erste Oper, deren Handlung durch eine ganz bestimmte Idee motiviert und entwickelt wird, die durch die geistige oder seelische Einstellung einer Person bestimmt ist. Diese Einstellung ist die eigentlich treibende Kraft, in der die Handlungen und die Emotionen der Menschen begründet liegen. Sie ist somit geradezu die ideelle dichterische Grundkraft der ganzen Handlung. Häufig findet die Idee in einem kurzen, prägnanten Satz ihren sprachlichen Ausdruck, der in entscheidenden Punkten der Handlung immer wiederkehrt. Diese Idee wird in der entsprechenden musikalischen Form leitmotivisch gefaßt und erhält eine ebenso dominierende Stellung in dem musikalischen Gefüge. Wir können hier von einem Leitmotiv der Musik und der Handlung sprechen, als der dramatischen Triebkraft im eigentlichen Sinne. Die Wiederholung der Leitidee kann auch rein instrumental oder im Sinne eines Erinnerungsmotivs erfolgen.

Das Leitmotiv als Symbol ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung tritt in allen Opern der Romantik auf, die als Grundidee den Sieg des Guten über das Böse verkünden. Weber im „Freischütz" macht auch hier den Anfang; er läßt den Liebesgesang der Agathe, das Symbol der gottvertrauenden Liebe des Menschen und der erlösenden Reinheit des Weibes, am Schluß der Oper wiederholen. Den gleichen Charakter haben die ideellen Leitmotive in Lobes „Fürstin von Granada" (1833)

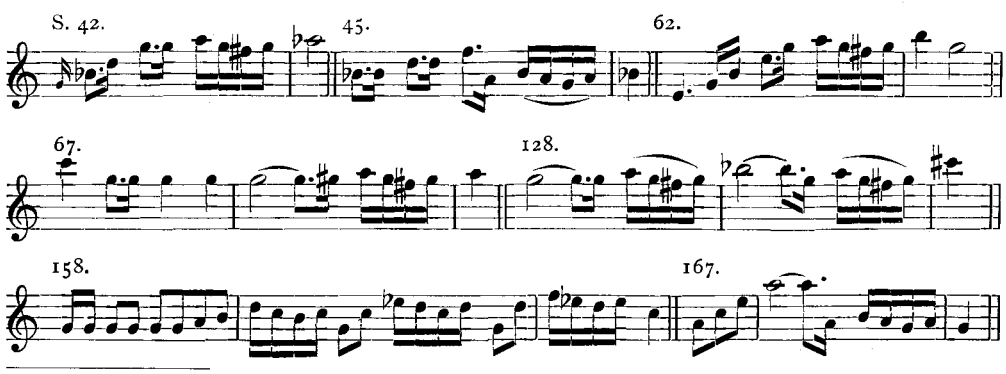
[1] Hans Gaartz, Die Opern Heinrich Marschners, Leipzig 1912, S. 28.

(Liebesmotiv der Nadire in Nr. 1, 3, 5 u. 16) und in der „Genueserin" von Lindpaintner (Biancas Worte „Ja! auf seiner Sonne Strahlen schwingt ein Cherub sich herab" in Nr. 11 u. 15). Meyerbeer verwendet den Choral „Ein feste Burg" in seinen „Hugenotten" als Ausdruck der Ideenwelt des Raoul und der Hugenotten (Nr. 3, 12, 19, 27) und im „Propheten" das „Ad nos, ad salutarem undam" als ideelles Leitmotiv der Wiedertäufer (Nr. 3, 5, 11). Heinrich Esser gibt in seiner Oper „Thomas Riquiqui" dem Schumacher Riquiqui seine Worte „Arbeit, Frohsinn, leichtes Blut, sind des Daseins höchstes Gut" als ideelles Leitmotiv bei. Er singt es in Nr. 2, 14 und am Ende des Werkes. Lortzing legt seinem „Waffenschmied" den bekannten Refrain „Gern geb' ich Glanz und Reichtum hin für dich und deine Liebe" zugrunde (Nr. 4, 5 u. 15). Symbol für Glück und Liebe ist auch das irische Volkslied „Letzte Rose" in Flotows „Martha" (Nr. 9, 14, 19 u. 21). Richard Wagner nimmt auch hier die Ideen seiner Zeitgenossen auf. Schon im „Liebesverbot" (1836) steht das Leitmotiv des Liebesverbots unmittelbar im Vordergrund der Handlung. Im „fliegenden Holländer" ist es der Erlösungsgedanke der Senta und im „Lohengrin" das Frageverbot, die als ideelle dichterische Grundkräfte der Handlung leitmotivischen Ausdruck erfahren.

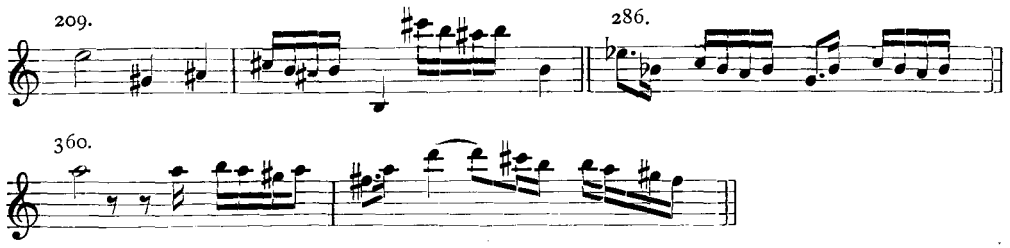
In der französischen Oper sind es besonders die beiden Beispiele in Grétrys „Richard Löwenherz" und Cherubinis „Wasserträger" (1800), deren historische Bedeutsamkeit noch eingehend gewürdigt werden muß.

d. Das Leitmotiv als Symbol eines Vorganges in der äußeren Handlung

Die musikalische Zeichnung eines wichtigen Vorganges in der äußeren Handlung kann leitmotivisch verwendet werden, sobald der Vorgang mehrfach wiederkehrt und für die Handlung von besonderer Bedeutung ist. Diese Verwendung geht über den Charakter eines erinnerungsmotivischen Situationsmotivs weit hinaus. Die Musik begnügt sich nicht damit, den Vorgang nur zu illustrieren, sondern will das Charakteristische, das Wesensmäßige an ihm herausheben. Zwischen Musik und Vorgang besteht eine Gestaltähnlichkeit, die in der Bewegung, in der Geste ihre Beziehungen findet. Wagners „Naturmotive" gehören hierher. Der äußere Vorgang kann auch als besonders charakteristisch für eine Person aufgefaßt und für sie leitmotivisch verwendet werden. Für diese Art bringt die Oper vor Wagner nur zwei Beispiele. Sie stehen in der französischen Oper der Pariser Conservatoire-Professoren.[1] Catel bringt in seinen „Bayadères" (1800) ein Motiv in Verbindung mit Krieg, kriegerischen Handlungen usw., das er der Situation entsprechend verändert und indirekt anwendet. Die musikalischen Formen, die es eingeht, sind äußerst zahlreich. Einige Beispiele mögen folgen:



[1] Vgl. Bücken, a. a. O., S. 84ff.



Wir finden das Thema im Klavierauszug (Verlag Michaelis, Paris) auf den Seiten: 42, 45, 62, 67, 128, 135, 148, 158, 160, 172, 183, 204, 205, 207, 209, 231, 267, 283, 286, 295, 302, 312, 319, 360.

Berton eröffnet seine Oper „Virginie ou Les Décemvirs" mit einem Dreiklangthema bei der Anrufung der Juno. Es erscheint verkürzt, in Umkehrungen und den verschiedensten rhythmischen Varianten in Verbindung mit feierlichen Stellen, bei der Anrufung der Götter, dem Eingreifen der Soldaten und dem Staatswesen überhaupt. Um die Dezemvirn zu zeichnen, baut es Berton auf dem verminderten Septakkord auf.

In die deutsche Oper hat Wagner als erster Leitmotive diesér Art eingeführt. Im „Lohengrin" erfand er ein besonderes Thema, um der Feierlichkeit der gerichtlichen Vorgänge im I. u. III. Akt musikalischen Ausdruck zu verleihen.

e. Das Leitmotiv als Symbol für Gegenstände.

Für diese Verwendungsmöglichkeit kann in der Oper vor Wagner kein Beispiel nachgewiesen werden. Mit dem Ringmotiv des „Rheingold" macht Wagner selbst den Anfang. Die Musik will das besonders Charakteristische an dem Gegenstand betonen. Seine Wichtigkeit in der Handlung erfordert musikalisch eine leitmotivische Hervorhebung. Meist ist der Gegenstand noch durch symbolische Beziehungen behaftet.

II

Die geschichtliche Entwicklung des Leitmotivs in der deutschen Oper, die hier behandelt wird, hat ein Gegenstück in der französischen Oper. Seit Lully bahnen sich da Bestrebungen an, einen engen Formzusammenhang in mehreren Szenen herauszuarbeiten, die dann schließlich ganz im Sinne dieser Absicht das Erinnerungsmotiv und Leitmotiv als musikalisches Kunstmittel in die Arbeit einbeziehen, ihnen aber in erster Linie die Stellung architektonischer Bausteine zuweisen. Ernst Bücken[1] hat diese Bestrebungen im Zusammenhang charakterisiert und in seine Arbeit die Darstellung der Ästhetiker, bei denen die leitmotivischen Absichten Nachhall gefunden hatten, von Goldschmidt[2] übernommen. Das Leitmotiv, wie es in der Pariser Gluck-Schule angewendet und in der Ästhetik vertreten wurde, ist in erster Linie ein rein musikalisches Mittel, das zur geschlossenen Formbildung wesentlich beitragen soll. Die Themen sind zwar in ihrer Ausdrucksbedeutung an dichterische Vorstellungen geknüpft, allein die Verarbeitung vollzieht sich vorwiegend auf musikalischer

[1] Ernst Bücken, Der heroische Stil in der Oper, S. 16ff, 64, 79--90.

[2] Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich u. Leipzig 1915, S. 24ff, 247, 347ff.

Grundlage. Das letzte Ziel der Conservatoire-Professoren ist die geschlossene musikalische Formgestaltung geblieben.

Ganz im Gegensatz dazu sind bei dem Werden des romantischen Leitmotivs in der deutschen Oper andere bestimmende Triebkräfte am Werk. Die frühen Singspiele von Standfuß und Hiller bilden in der Geschichte der deutschen Oper den Ausgangspunkt zu selbständiger Weiterarbeit. Sie bestehen der Form nach aus einer großen Zahl kleiner Nummern in den einfachsten geschlossenen Formen. Rezitative werden durch den gesprochenen Dialog ersetzt. Ab und zu treten Wiederholungen ganzer Nummern auf, sonst kommen noch keine erinnerungs- oder leitmotivischen Bildungen vor, denn ihre Anwendung würde den engen Rahmen der einfachen Liedform sprengen. Mit dem Eindringen zauberhafter Vorstellungen in die Textdichtung im Laufe der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts nimmt das Singspiel einen neuen Aufschwung. Diese Anregungen führen über die zahlreichen Zauberopern geradewegs zur romantischen Oper. Von der italienischen und französischen Oper wird allmählich die größere Form der Arie und das begleitete Rezitativ übernommen. Die beiden Formen durchdringen sich gegenseitig; die Arie wird in ihrem Ablauf durch Rezitative unterbrochen oder eingerahmt. Das Orchester nimmt durch selbständige motivische Arbeit und eindringliche Charakteristik der Personen und des Geschehens einen lebhafteren Anteil an dem Ablauf des Ganzen. Mit der allmählichen Sprengung der einfachen, stereotypen Formen finden auch erinnerungsmotivische Bildungen Eingang in die Oper. Auf dieser Grundlage sind die Beispiele bei Stegmann, Weigl und Schweitzer entstanden.

Während man in der französischen Oper gesteigerten Wert auf eine geschlossene formale Durchbildung legte und das System der Leitmotive diesem Zwecke dienstbar zu machen versuchte, ist in Deutschland die Generation der jüngeren Musiker durch die Tradition der klassischen französischen und neapolitanischen Oper nicht mehr bestimmend beeinflußt. Außermusikalische Elemente dringen in die Oper ein und bestimmen die musikalische Gestaltung. Die neuen dichterischen Elemente, welche die Textbücher auszeichnen, die phantastischen Zaubervorstellungen, müssen in der Musik einen prägnanten Ausdruck erfahren, auch die mehr und mehr fortschreitende dramatische Individualisierung der Personen muß musikalisch wirksam gezeichnet werden. Alles das wirkt zusammen, um die strenge formale Gestaltung der Musik zu lösen, die Form weiter zu spannen und von engen Bindungen zu befreien. So ist das psychologische Erinnerungsmotiv und das Situationsmotiv in ihrer gesteigerten Anwendung und die ersten Ansätze zu leitmotivischer Gestaltung an Stellen, deren musikalische Form in freie, gelöstere Folgen gelockert ist, zu verstehen. Wir können ganz deutlich beobachten, wie das Leitmotiv aus dem Erinnerungsmotiv herauswächst und von dorther wichtige Anregungen erhält.

Auch die Geschichte des Melodrams in Deutschland[1] beweist diesen Zusammenhang zwischen musikalischer Form und psychologischer Zeichnung. Das Melodram als Kunstgattung bedeutet eine vollkommene Sprengung der Formenwelt der Oper und des Singspiels. Die Musik folgt gewöhnlich im engen Anschluß an die jeweiligen

[1] Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodrams, Berlin u. Leipzig 1906, erwähnt einige Leitmotive.

dichterischen Gedanken. Von hier aus wird der Zersetzungsprozeß der strengen Form noch beschleunigt. Allein darüber hinaus zeigt sich deutlich das Bestreben, größere Abschnitte des Textes auch musikalisch in einer höheren Einheit zusammenzuschließen. Zu dem Zwecke werden als Vorstufe zu leitmotivischer Arbeit häufig Themen in Verbindung mit den gleichen dichterischen Gedanken wiederholt. Joh. Fr. Reichardt schreibt im Musikalischen Kunstmagazin, Berlin 1782, S. 86:

„In der Medea hat Benda einige Stellen fortdauernd arienmäßig behandelt, so daß das Zwischenspiel einer solchen Stelle ein ganz kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirklich hervorstechend starke Wirkung solcher Stellen verleitete mich, in meinen beiden Duodramen, „Cephalus und Procris“ und „Ino“ häufigeren Gebrauch davon zu machen und für jede Leidenschaft, für jeden Hauptteil der Leidenschaft ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit ins Ganze zu bringen. Ich habe aber bei der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem Raisonnement scheint dies ohne Anstand vorzüglicher, dabei ist's bei allem Anschein überdachter Arbeit gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen, so ausdrückenden treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all die Zwischenspiele in Bendas ‚Ariadne' sind“.

Diese Überlegungen geben Reichardt den Anstoß, in seiner „Ino“ ein Leitmotiv anzubringen. Die erste und einzige konsequente Durchführung dieser Ideen bringt Abt Vogler in seinem Melodram „Lampedo“. Er stellt Leitmotive für psychische Inhalte der Personen auf und behält sie während des ganzen Melodrams bei. Abt Vogler hat in seinen Neuerungen keinen Nachfolger. Auch geht die Pflege des Melodrams rasch zurück und findet später nur noch selten Beachtung.

Schon die neapolitanische Oper zeigt das Bestreben, über den engen Kreis der einzelnen Arie hinweg größere Abschnitte formal zusammenzufassen. So werden einzelne Themen aus einer Arie in das vorhergehende oder nachfolgende Rezitativ hinübergenommen. Gerade diese Erweiterung der musikalischen Form ist das Hauptproblem der deutschen Oper: in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich diese Formspaltung konsequent fort bis zu den Musikdramen Wagners, in denen formal von der älteren Oper nur ganz wenig übrig geblieben ist. Die Arie wird zur „Szene“ erweitert. Unter einer Szene faßt man monologische Stellen der Dichtung von größerer Ausdehnung zusammen, die Rezitativ und ariose Abschnitte in bunter Folge in sich vereinigen. Diese neuen Formmöglichkeiten begünstigen das Auftreten der Erinnerungsmotive in hohem Maße, deshalb sind gerade hier die Beispiele sehr zahlreich. Innerhalb einer Opernszene werden oft Motive wiederholt; häufig erstrecken sie sich auch als „Formmotiv“ über mehrere Szenen hinweg.

Aber alle diese Erscheinungen sind nur aus dem Geist der Dichtung heraus zu verstehen, aus dem Wesen der romantischen Oper, aus dem Eindringen außermusikalischer, poetischer Vorstellungen in der Oper und in die musikalische Gestaltung. Von hier aus wird die feine psychologische Charakteristik der Personen in der Musik bestimmt und die Musik sogar selbst zum symbolischen Ausdruck überirdischer Mächte gemacht. Dramatische Ideen laufen wie Leitfäden durch das Werk und werden auch musikalisch als Leitmotive ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung in engen Zusammenhang gebracht. Häufig treten rein musikalische Themen sogar zurück. Der Klang und die Instrumentalfarbe als solche sind das Charakteristische und erscheinen als Symbol in Verbindung mit dem, was sie deuten sollen.

Hier ist noch auf einige Parallelerscheinungen außerhalb der Oper hinzuweisen. Ein ganz ähnliches Prinzip wie das bei der Ausgestaltung der Szene verfolgt die Kompositionsform der Gesangsballade von Carl Loewe[1]. Mehrere festgehaltene Grundmelodien werden im Anschluß an die wechselnden poetischen Situationen und Stimmungen musikalisch entsprechend umgebildet. Von geradezu ausschlaggebender Bedeutung für die ganze spätere Entwicklung des Leitmotivs sind die Ausdrucks- und Variationsmöglichkeiten, die das Motiv in den Instrumentalwerken Beethovens, besonders in seinen Symphonien erreicht hat. Beethoven steht gleichsam als Ahnherr vor der Musik des 19. Jahrhunderts, an seinen Werken haben sich alle seine Nachfolger geschult. Die Ausdruckssprache des Wagnerschen Leitmotivs und seine Gestaltung ist ohne Beethovens Instrumentalmusik undenkbar.

Es ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei deren Betrachtung wir jetzt stehen, keine seltene Erscheinung, daß Themen innerhalb eines mehrsätzigen Instrumentalwerkes an verschiedenen Stellen plötzlich wiederauftauchen[2]. Sicher liegen da poetische Ideen zugrunde. Für die Geschichte des Leitmotivs selbst müssen wir in der Phantastischen Symphonie von Berlioz[3] das bedeutendste Instrumentalwerk des 19. Jahrhunderts erblicken. Hören wir, was Berlioz selbst schreibt[4]:

„Ich nehme an, daß ein Künstler von lebhafter Einbildungskraft, der sich in jenem Seelenzustand befindet, welchen Chanteaubriand so wundervoll im ‚René' geschildert hat, zum erstenmal die Frau erblickt, welche das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sich sein Herz seit langem sehnt, und wie er ganz davon gefangen genommen wird. Durch einen seltsamen Zufall erscheint das Bild der geliebten Frau stets vor seiner Seele in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in welchem er denselben graziösen, vornehmen Charakter findet wie bei dem geliebten Wesen, welches ihm vorschwebt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn beständig: das ist der Grund, warum die Hauptmelodie des ersten Allegro in allen Sätzen der Sinfonie beständig wiederauftaucht".

Die Phantastische Symphonie war sehr bekannt, und es ist ohne weiteres anzunehmen, daß Berlioz' Gedanke des Leitmotivs der fixen Idee auf viele Komponisten der Zeit anregend und befruchtend eingewirkt hat. Von Wagner wissen wir, daß er das Werk im Winter 1839/40 in Paris gehört hat[5].

Eine Geschichte der deutschen Oper im 19. Jahrhundert, die einen Gesamtüberblick über die Produktion vermittelt und zugleich die große Zahl von Komponisten berücksichtigt, die heute so gut wie vergessen sind, ist noch nicht geschrieben. Wir können deshalb nur unter Schwierigkeiten feststellen, ob und inwieweit die einzelnen Komponisten untereinander in gegenseitiger Verbindung oder in Zusammenhängen stehen. Es ist daher nötig, sich hier in der historischen Zusammenfassung auf einzelne hervorstechende Erscheinungen zu beschränken, deren geschichtliche

---

[1] Über Leitmotive in den Oratorien von Loewe siehe: Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 411 u. 413.

[2] J. van Santen-Kolff, Geschichtliches und Ästhetisches...

[3] Über Leitmotive bei Berlioz siehe Alfred Ernst, L'œuvre dramatique de H. Berlioz, Paris 1884, S. 97—102.

[4] Brief an Humbert Ferrand in Paris vom 16. April 1830; Berlioz, Literarische Werke, Erste Gesamtausgabe, III. Bd., Leipzig, S. 42f.

[5] Richard Wagner, Mein Leben, I. Bd., München 1911, S. 230.

Stellung wir heute schon klar übersehen können. Einer längeren Arbeit ist es vorbehalten, die vielen Beispiele der kleineren Meister, die wir bei der systematischen Untersuchung gefunden haben, von größeren Blickpunkten aus historisch einzuordnen. Eine periodische Entwicklungsreihe der Leitmotive läßt sich nicht nachweisen. Im Gegenteil, beim Studium der Operliteratur gewinnt man den Eindruck, daß neben den überragenden Opernbegabungen Weber und Wagner in Deutschland nur noch Spohr, Marschner und Meyerbeer über einen mittelmäßigen Durchschnitt hinausragen. Es steht ganz außer Zweifel, daß die vorbildlich klare und entschiedene Haltung der französischen Gluck-Schule, deren Werke zum festen Bestand deutscher Opernspielpläne[1] gehörten, auch in Deutschland in der Verwendung der Leitmotivik nachhaltige Anregungen ausgelöst hat. Immerhin blieb es dem deutschen Schaffen vorbehalten, derartige Einflüsse von ganz anderen geistesgeschichtlichen Aspekten aus selbständig zu verwerten. Auf dieser Basis entstanden zunächst die Beispiele in den Opern von Poissl, Weber und Spohr, um die wichtigsten Namen herauszugreifen.

Einen frühen und bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte des Leitmotivs in der deutschen Oper fanden wir in der „Athalia" von Joh. Nep. v. Poissl, zu dem C. M. v. Weber freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Wir erfahren darüber durch Webers Sohn einiges[2]:

„Besonders nahe trat Weber bei seiner diesmaligen Anwesenheit in München (1815) der ebenso talentvolle als liebenswürdige Freiherr von Poissl, der den um drei Jahre jüngeren, in der Opernkomposition sogar weit unerfahreneren Künstler bei seinen bedeutenden musikalischen Arbeiten unermüdlich zu Rate zog und nicht allein seine ein Jahr vorher mit großem und verdientem Beifalle gegebene Oper Athalia, sondern auch seine früheren Werke, Aucassin und Nicolette, Antigone usw. mit ihm durchging. Ja er änderte sogar an der am 21. April sehr ehrenvoll gegebenen, von ihm sowohl gedichteten als komponierten Oper ‚Wettkampf zu Olympia' auf Webers Vorschlag mehreres".

Wir können ruhig annehmen, daß auch Weber seinerseits aus dem Verkehr mit Poissl wertvolle Anregungen gezogen hat. Er konnte sich hier von der Bedeutung überzeugen, die Leitmotive in sinngemäßer Verwendung im Drama haben können.

Die Stellung, die Weber in der Geschichte der romantischen Oper einnahm, war in seiner Zeit eine alles überragende. In seinen letzten drei Opern räumte er dem Leitmotiv einen Platz ein, der über alles hinausgeht, was seine deutschen Vorgänger und Zeitgenossen je erstrebt hatten. Als erster verwendete er in der Oper einen Akkord und seine charakteristische Instrumentierung als Symbol leitmotivisch. Er gab dem Leitmotiv, das bis dahin in der Bedeutung der „Affekt- oder Stimmungssymbolik" und der „Formensymbolik" aufgetreten war, nun auch den Charakter der „Klangsymbolik" (Schering). Auch hier war das Erinnerungsmotiv vorbildlich, man denke an den dreimaligen Bläserakkord aus Mozarts „Zauberflöte". Weber legt uns selbst die Gründe klar, die ihn zu dieser Neuerung veranlaßt haben.[3] Mit größter Bewußtheit hat er die Klangfarben und Motive in seinem „Freischütz" zur Anwendung gebracht. Seine Schriften zeigen uns, mit welchem Interesse er Beispiele in

[1] J. Cornet, Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, Hamburg 1849.
[2] Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild. Berlin 1912, S. 202.
[3] J. C. Lobe, Consonanzen und Dissonanzen, Leipzig 1869, darin Aus Gesprächen mit C. M. v. Weber, S. 122ff.

der Opernliteratur seiner Zeitgenossen verfolgte. Er benutzte sogar seine literarische Tätigkeit dazu[1], um seine Leser auf die betreffenden Stellen aufmerksam zu machen. So finden wir in den Berichten, die er vor den Erstaufführungen der Opern in den Tageszeitungen zu veröffentlichen pflegte, verschiedene Hinweise, z. B. auf die Oper „Macdonald" von Dalayrac[2]:

„Die Romanze ‚Ein Pilger irrt' wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Ganzen der Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Szenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern und verheißt den erwartungsvollen Zuhörern Rettung seiner Lieben. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Komponisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen«.

Auf die Rolle welche die Instrumentation als Charakterisierungsmittel, insbesondere bei regelmäßiger und systematischer Anwendung spielen kann, weist Weber in seiner Besprechung der „Undine" von E. T. A. Hoffmann hin[3]. Im Jahre 1816 brachte Weber die „Athalia" von Poissl in Prag zur Aufführung. Auch ihr schickte er einen seiner bekannten Abendberichte voraus[4], in dem er mit den folgenden Worten auf die Leitmotive der Oper hinwies:

„Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühls durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller erfreulicher Gewißheit wieder. Voll dramatischer Wahrheit schreitet alles fort".

Webers Einführung[5] in Spohrs „Faust", den er in Prag zur Uraufführung brachte, enthält den Satz: „Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen".

Daß die neuen Möglichkeiten, welche die Verwendung des Leitmotivs mit sich brachte, von allen führenden Köpfen erkannt wurden, sieht man auch aus der Rezension, die E. T. A. Hoffmann[6] über Beethovens Musik zu „Egmont" schrieb. Er äußerte darin den Wunsch, Beethoven hätte an einer ganz bestimmten Stelle ein Erinnerungsmotiv einfügen sollen.:

„So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Klärchen und ein jauchzender Satz, Allegro, *C*dur, tritt ein: aber schon im zweiten Takt eine Fermate; die Oboe macht eine Kadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Oboe macht eine zweite Kadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" — eintreten zu lassen? — In der Tat hat der Anfang des Allegretto auch Ähnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. —"

---

[1] Sämtl. Schriften von C. M. v. Weber, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin u. Leipzig 1908.

[2] S. 113. „Macdonald", Oper von Dalayrac. Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München 1811 vom 27. Juli.

[3] S. 127. „Undine", Oper von E. T. A. Hoffmann. Urdruck: Allg. mus. Ztg. 1817, Bd. XIX, S. 201ff.

[4] S. 269. „Athalia", Oper von Poissl. Urdruck: K. k. priv. Zeitung, 1816, Nr. 142 vom 21. Mai.

[5] S. 273. „Faust", Oper von Spohr. Urdruck: K. k. priv. Prager Zeitung, Nr. 245 vom 1. September 1816.

[6] E. T. A. Hoffmanns Werke, herausg. von Georg Ellinger, Berlin u. Leipzig, Goldene Klassiker-Bibliothek, 13. Teil, Mus. Schriften I, S. 145ff.

In seiner Besprechung[1] des Weberschen „Freischütz" weist er ausdrücklich auf die erinnerungsmotivische Verwendung des Spottchors in der Wolfschlucht hin, die ihm gleich als besonders bedeutsam aufgefallen ist:

„Der Komponist muß uns entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen; so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, die dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint".

Der Gedanke einer leitmotivischen Verwendung taucht auch in den Besprechungen auf, die Franz Grillparzer mit Beethoven zwecks der Anlage einer Operndichtung geführt hat[2]. „Die Musik zur Melusine sollte gleich begonnen werden. Im Laufe des Sommers 1823 besuchte Grillparzer den Meister in Hetzendorf. Aus Beethovens Gesprächsbüchern entnimmt man, daß Grillparzer einmal fragte: „Sind Sie immer noch der Meinung, daß statt des ersten Chores in der Oper etwas anderes substituiert werden sollte" (Sauer Nr. 196, S. 1ff). Erwähnenswert ist es, daß Grillparzer schon damals, offenbar durch eine Äußerung Beethovens angeregt, den Gedanken des Leitmotivs ausspricht: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusines durch eine wiederkehrende leicht fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen, und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet werden". Beethoven muß also vorher eine Wiederholung eines Melusinengesanges schon angedeutet haben. Was er mündlich geantwortet hat, ist nicht bekannt. Grillparzer schreibt dann hin: „Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt".

Von Spohr hörten wir, daß er in seinen Opern mehrfach Leitmotive zur Anwendung brachte. In seiner Selbstbiographie weist er in zwei Äußerungen darauf hin[3].

Auch Franz Schubert muß hier genannt werden. Er hat in seinem „Fierrabras" einzelne Abschnitte leitmotivisch gearbeitet. Dabei legte er besonderen Wert auf die sinfonische Durchführung seiner Themen und trat damit gerade in Gegensatz zu dem Schaffen seiner Zeitgenossen. Es gelang ihm auch, überall starke Formzusammenhänge zu erzielen, indem er das Leitmotiv als sinfonisches Thema durchführte. Er blieb damit in Deutschland die einzige Erscheinung, die ähnliche Grundsätze wie die französischen Opernkomponisten anstrebte. Aus dieser Einstellung heraus ist es erst verständlich, daß er Webers „Euryanthe" folgendermaßen aburteilte[4]:

„Da ist keine Musik, da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung. Von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Charlatan stammt. Er hat Talent, aber keinen soliden Grund, auf dem er bauen könnte. Das geht alles auf den Effekt hinaus. In dem Duett der beiden Frauen im Freischütz war Gemüt und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen".

An solchen Gegnern der neuen Opernform und des Leitmotivs hat es keineswgs gefehlt. Auch Adalbert Gyrowetz, der noch ganz aus der älteren Opernschule hervorging, war ablehnend eingestellt. Er schreibt in seiner Selbstbiographie[5]:

[1] Ebenda, 14. Teil. Mus. Schriften II, S. 141ff, „Der Freischütz".
[2] Theodor Frimmel, Beethoven-Handbuch, I. Bd., Leipzig 1926, S. 184.
[3] Louis Spohr, Selbstbiographie, 2 Bde. 1860/61. II, S. 295; II, S. 351.
[4] Edgar Istel, Das Buch der Oper, I. Bd., Berlin 1919, S. 222. [5] „Biographie

„In der Oper wird die Singstimme größtenteils durch zu starke Instrumentierung gedeckt, und in der Erfindung schöner Melodien ist man arm geworden; man bringt meistens nur wiederholte, schon mehrmal gehörte Motive, welche durch Versetzung oder durch Verwendung einiger Intervalle etwas verändert, im Grunde aber doch dieselben sind".

Die leitmotivischen Errungenschaften, die vor allem Weber und Spohr in der Oper bis 1825 erreicht hatten, wurden von da an Allgemeingut. Wenn wir die zahlreichen Beispiele bei den Opernkomponisten zwischen dem „Oberon" und dem „Rheingold" betrachten, müssen wir sagen, daß es keinem gelungen ist, etwas prinzipiell neues zu bieten. Robert Schumann ist als einziger in seiner „Genoveva" am weitesten gegangen. Seine Stellung, die er historisch dabei einnimmt, ist keineswegs geklärt. Er hat sich auch in seinen Schriften nicht weiter geäußert. Die Durchführung der Leitmotive in seiner Oper zeigt aber deutlich, daß er vor dem letzten Schritt, einer konsequenten Anwendung, doch zurückgeschreckt ist.

Von Richard Wagner wissen wir, daß er als Kapellmeister und später mit der Opernproduktion seiner Zeit und seiner unmittelbaren Vorgänger in lebhafter Verbindung stand. Die Probleme und die Stilrichtungen der einzelnen Schulen und ihrer Vertreter vereinigten sich in ihm wie in einem Brennpunkt. In seinem Opernschaffen steht das Problem der Zeit, die Sprengung der alten Opernform, unmittelbar im Vordergrund. Mit bühnensicherem Blick für dramatische Wirkungen erkannte er schon früh die Möglichkeiten, die sich durch die Anwendung der Leitmotive eröffnen. In seinen Jugendwerken steht er noch vollkommen auf dem Boden seiner Zeitgenossen. Wir konnten in sämtlichen Werken aus seiner frühen und mittleren Schaffensperiode wichtige Leitmotive für psychische Inhalte oder für gedankliche Ideen feststellen, bei deren Anwendung er jedoch nicht über das hinausgeht, was vor ihm schon geleistet worden war.

Als sich Richard Wagner in den ersten Jahren seines Schweizer Exils theoretisch über sein Wollen und Schaffen Klarheit zu geben versuchte, räumte er dem Leitmotiv in seinem Gesamtkunstwerk eine umfassende Stellung ein, die es in seinen eigenen Opern vorher nicht gehabt hatte. Im „Rheingold" setzte Wagner seine Theorie, unabhängig von den früheren Bestrebungen der französischen Gluck-Schule, zum ersten Mal in die Praxis um. Hier ist die Technik des Leitmotivs zum System erhoben. In den späteren Werken, namentlich vom III. Akt des „Siegfried" an und in der „Götterdämmeruug" steigern sich die geheimnisvollen leitmotivischen Verbindungen ungemein; die symbolischen Beziehungen werden immer reicher. Mit Recht hat man auf die Paralelle hingewiesen, die Wagner in Bach durch seine überreiche Durchdringung der Musik mit Tonsymbolen verschiedensten Grades hat. Man kann hiernach mit Arnold Schering[1] von einem Symbolgewebe oder Symbolkontrapunkt sprechen.

---

des A. G.", 1848. Neuausgabe von A. Einstein, Lebensläufe deutscher Musiker III bis IV, S. 123.

[1] Arnold Schering, a. a. O.

Miszellen

Das Eisenacher Cantorenbuch. Unter diesem Titel befindet sich in der Carl Alexander-Bibliothek zu Eisenach eine Gebrauchshandschrift aus dem 16. Jahrhundert, die im Gegensatz zu dem öfter benutzten, von O. Kade in seiner Schrift „Der neuaufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530“ [1] häufig erwähnten Johann Walter-Cantionale von 1545, das die Gothaer Landesbibliothek besitzt, in den Kreisen der Musikhistoriker bisher wenig bekannt geworden zu sein scheint [2]. Für die Erforschung der Werke des 16. Jahrhunderts dürfte eine Inhaltsangabe dieses Codex vielleicht nicht unangebracht sein, zumal in ihm Komponisten vertreten sind, wie Cuonradus Rein und Anthonius Musa, deren Namen man bei Riemann vergeblich sucht. Eitner verzeichnet zwar einige Kompositionen von beiden in seinem Quellenlexikon, weiß aber sonst nichts über sie zu berichten. Conrad Rein ist auch in den „Officia Paschalia, de Resurrectione et Ascensione Domini“ von Georg Rhau (1539) vertreten. Und Antonius Musa ist offenbar identisch mit dem Jenaer Prediger, der am 1. Juli 1524 an seinen Erfurter Lehrer Johannes Lang, den Freund Luthers, schrieb, da psalteria germanica Martini, welche das Volk vesperarum loco singen könnte, weder in Erfurt noch in Leipzig zu kaufen wären: er möchte eine Sammlung von 12—15 Psalmliedern (darunter vor allem Luthersche — natürlich nur soweit, als solche bereits vorhanden waren —) in Erfurt auf Jenaer Kosten drucken lassen [3].

Die in Holzdeckel gebundene Handschrift (53 cm hoch, 38 cm breit, 12 cm dick), von deren Metallbeschlägen an den vier Ecken der Vorder- und Rückseite sich bereits mehrere abgelöst haben, ist trotz mancher Defekte noch durchaus benutzbar: der Lederrücken ist bereits schadhaft geworden; auch die ersten Blätter haben sich gelockert, und die erste linke Seite ist so verderbt, daß man stellenweise für die Spartierung auf Conjecturen angewiesen ist. Eine große Zahl von Seiten ist überhaupt nicht liniiert, geschweige denn beschrieben. Die verschiedenen Handschriften deuten auf mehrere Notisten. Von Meister L. Senfl sind sechs Sätze in dem Codex enthalten. Wenn diese für die Senfl-Forschung von besonderem Werte sein sollten, worüber ich nicht zu urteilen vermag, wäre es Zeit, sich ihrer anzunehmen. Die Semiminimae in ihnen machen den Eindruck, als wenn sie über der Lampe getrocknet wären; das Papier droht bald durchzubrechen.

Es folgt nun hier ein Verzeichnis der einzelnen Stücke mit Angabe der Textanfänge, Anzahl der Stimmen und der Namen der Autoren, soweit diese aus der Handschrift zu ersehen sind.

Bl. 2—3: Puer natus est nobis (Intonation) [4].
Et filius datus est nobis. 4st. Cuonradus Rein.

Bl. 4—5: Grates nunc omnes reddamus domino deo. 4st. Joannes Walter

Diese Weihnachtssequenz weist auch das Gothaer Cantionale auf, allerdings ohne Verfassernamen. Die von Kade in seiner Schrift über den Lutherkodex von 1530 wiederholt ausgesprochene Behauptung bzw. Vermutung, alle in der Gothaer Handschrift nicht mit Autornamen versehenen Stücke seien Johann Walter zuzuschreiben, trifft also in diesem Falle zu, ebenso für verschiedene andere Sätze, nicht aber für alle [5].

---

[1] Dresden, Schragsche Verlagsanstalt. Heinrich Klemm, eine Firma, die nicht mehr existiert.

[2] Herr Manfred Gorke in Eisenach war so freundlich, auf diese Handschrift aufmerksam zu machen.

[3] Vgl. D. Martin Luthers Werke. Krit. Gesamtausgabe, 35. Bd., S. 7.

[4] Sämtliche Intonationen der Handschrift sind für den Diskant notiert.

[5] Bei näherem Befassen mit der Gothaer Handschrift stellten sich Sätze wie „Praeter rerum seriem“ (Blatt 11—15), „Ave Maria“ (Bl. 101—103) und „Tribulatio et angustia“ (Bl. 148; letzteres von Eitner spartiert und im VI. Band der Publ. d. Gesellsch. f. Musikforsch. veröffentlicht) als Kompositionen von Josquin heraus. Meine Annahme,

Da die meisten Sätze des Gothaer Codex von J. Walter stammen, lag die Hypothese Kades allerdings sehr nahe, kann aber nicht ohne weiteres auf alle namenlosen Sätze ausgedehnt werden.

Bl. 6—7: *Introitus in Epiphania Domini.* 4st. ?
Ecce (Intonation) advenit dominator dominus et regnum in manu eius etc.

Da dieser Introitus zwischen zwei Joh. Walterschen Sätzen steht, könnte man Walter auch als seinen Autor vermuten.

Bl. 8—9: *In die purificationis Mariae.* 4st. Joannes Walter.
Introitus mit dem Versus: In civitate dei nostri in monte sancto eius.
Suscepimus (Intonation). Deus misericordiam suam in medio templi tui secundum nomen tuum.

Bl. 10—12 unbeschrieben.

Bl. 13: *Dominicalis introitus.* 4st. ?
Loquebar (Intonation). De testimoniis tuis in conspectu regum et non confundebar.

Bl. 14: Beati immaculati in via (Intonation).
Qui ambulant in lege domini.

Bl. 15—22: *Osterintroitus*[1]. 4st. ?
Resurrexi (Intonation). Et adhuc tecum sum.

Unmittelbar schließt sich an der folgende Hymnus auf

Bl. 23—26: Salve festa dies (Intonation). Toto venerabilis aevo. 4st. ?

Den Schluß dieses Hymnus bildet das lateinische Gedicht mit untergeschriebener Verdeutschung:

Surrexit Christus hodie
Erstanden ist der heilig Christ,
humano pro solamine
Der aller Welt ein Tröster ist.

Bl. 27—31: Vidi aquam egredientem de templo a latere dextro. Alleluia. 4st. Anthonius Musa.

Bl. 32—35: *In die ascensionis domini.* 4st. ?
Viri Galilaei (Intonation). Quid admiramini aspicientes in coelum? Alleluia.

Bl. 36—41: *Prosa de ascensione Domini.* 4st. Thoma Stoltzer authore.
Qui coeli, qui terrae regit sceptra.

Nicht ausgeschlossen, daß der vorausgegangene Himmelfahrtsintroitus „Viri Galilaei" aus derselben Feder stammt wie die folgende Prosa, also aus der Thomas Stoltzers.

---

der Codex enthielte noch mehr Josquins, bestätigte sich nach den wertvollen Angaben des hervorragenden Josquin-Kenners Prof. Dr. Smijers in Utrecht nur noch für die zweiteilige Motette „Qui habitat" (Bl. 115—120). Für die 6st. Motette „Haec dicit dominus" (Bl. 35) ließ es Smijers offen, ob sie von Josquin oder von Chunradus Rupsch herrühre; für die 5st. „Sic deus dilexit mundum" (Incessament, Bl. 37), ob Josquin oder Pierre de la Rue der Verfasser sei; für die 6st. Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus" (Bl. 1—5) vermutet er ebenfalls Josquin als Komponisten. Smijers hat freundlicherweise auch die Schöpfer einiger anderer namenloser Werke der Gothaer Handschrift bestimmt, wofür ihm hier bestens gedankt sei: für „Si bona suscepimus" (Bl. 55) Verdelot; für „In te domine speravi" (Bl. 38) Lupus; für „Tanto tempore" („Philippe qui videt me", Bl. 49) Senfl; für „Peccantem me" (Bl. 69) Mouton; für „Lauda Hierusalem" (Bl. 121) Heugel; für die dreiteilige Motette „Confitemini" (Bl. 125) Paminger; für „Ecce quam bonum" (Bl. 141) Senfl. Für etwa ein Dutzend Sätze weiß auch er keinen Autor namhaft zu machen. Daß Waltersche darunter sind, ist höchst wahrscheinlich.

[1] Dieser Titel ist von mir hinzugefügt.

Bl. 42—45: Spiritus domini (Intonation). Replevit orbem terrarum. 4st. Joannes Walter.

Kade zitiert diesen Walterschen Pfingstintroitus unter seinen Luther-Codex-Incipits als Nr. 18, vermag aber außer dem Cantus firmus (Tenor) nur die Baßstimme anzugeben [1].

Bl. 46—50: *Prosa de sancto spiritu*[2]. 4st. Joannes Walter.
Veni pater pauperum, veni dator munerum.

Diese Waltersche Prosa gehört ebenfalls zu den namenlosen Sätzen des Gothaer Cantionale. Kades Behauptung (L.-C. Nr. 19) ist also auch für sie berechtigt.

Bl. 51—53 unbeschrieben.

Bl. 54—55: Benedicta sit (Intonation). Sancta trinitas. 4st. Cuonradus Rein. (Introitus in Festo Sanctissimae Trinitatis.)

Bl. 56: Alleluia (Intonation)[3]. Benedictus es domine, deus patrum nostrorum. 4st. Cuonradus Rein.

Bl. 57—59 unbeschrieben.

Bl. 60—63: Resurrexi et adhuc tecum sum. 4st. Thomas Stoltzer.

Bl. 64 u. 65 unbeschrieben, die Bl. 66—70 existieren überhaupt nicht.

Bl. 70—71: Grates nunc omnes reddamus. 5st. Ludouicus Senflius.

Bl. 72—84 unbeschrieben.

Bl. 85—87: Kyrie sumnuum. Quatuor 4. ?
Kyrie, fons bonitatis, pater ingenite etc.
Christe, unice Dei patris genite etc.
Kyrie, ignis divine, pectora nostra succende etc.

Bl. 88—90: Kyrie, fons bonitatis etc. 5st. Anthonius Musa.

Bl. 91—92: Gracias agimus. 4st. Jedenfalls auch von Antonius Musa.

Bl. 93: Dies est laeticiae. 4st. Isaac.

Bl. 94: In dulci iubilo, nun singet und seid froh. 4st. Joannes Walter.

Derselbe Satz dieser alten, schon im 14. Jahrh. nachweisbaren Weihnachtsmelodie befindet sich gleichfalls im Gothaer Cantionale, aber ohne Namen. Kade (L.-C. Nr. 55) ist daher auch hier wieder mit seiner Ansicht im Recht. Dieser Choralsatz ist außerdem identisch mit dem in Rhaws „Neuen deutschen geistlichen Gesängen für die gemeinen Schulen“ von 1544, hrsg. von Joh. Wolf im 34. Bd. der DDT (S. 8). Hier gehört er zu den anonymen Kompositionen, für die Wolf Georg Rhaw als Verfasser vermutet. Fr. Blume urteilt über diese Anonyma: ihrem Stil nach müsse man mindestens zwei verschiedene Komponisten annehmen[4]. Da m. E. an Walters Verfasserschaft für den Satz nicht zu zweifeln ist, müßten nach Blumes Urteil unter diesen anonymen Stücken noch mehrere Walter zuzuschreiben sein. In den handschriftlichen wie gedruckten Quellenwerken für Joh. Walter, die ich in letzter Zeit, wie ich glaube, ausnahmslos durchgegangen bin, ist aber von den betr. Sätzen keiner weiter zu finden.

Bl. 95—97: Kyrie coronatum. 4st. Josquin de Près.

Bl. 98: Et in terra pax hominibus. 4st. Josquin.

Bl. 99: Secunda pars: Qui tollis peccata mundi. 4st.

Bl. 100: Tertia pars: Cum sancto spiritu. 4st.

Bl. 101—103: Kyrie coronatum. 4st. Petrus de Larue.

Bl. 104—106: Kyrie paschale, 4st., Cuonrado Rein.

Bl. 107—108 unbeschrieben.

---

[1] Vollständig ist der Satz, außer in der Eisenacher Hs., auch im Weimarer Codex B, wie im Berliner 40013 zu finden. Alle diese Handschriften sind O. Kade zweifellos unbekannt geblieben.

[2] Der Titel steht über dem Tenor, mit roter Tinte geschrieben.

[3] Der Schluß dieser Intonation ist 4st.

[4] Vgl. Handb. d. Musikwissenschaft. Hrsg. v. Dr. Ernst Bücken. Liefg. 58, S. 48.

Bl. 109—110: Gracias agimus tibi. 4st. ?
Bl. 111—112 unbeschrieben.
Bl. 113: Quoniam tu solus sanctus. 4st.
Bl. 114: Cum sancto spiritu. 4st.

Trotz der dazwischen leer gebliebenen Seiten bilden die Bl. von 104—114 höchst wahrscheinlich eine Einheit, die aus der Feder Reins stammt. Kyrie und Gloria waren ja gerade diejenigen Teile der Liturgie, an deren lateinischem Text in vielen evangelischen Stadtkirchen noch eine Zeit lang festgehalten wurde.

Bl. 115: Gracias agimus tibi.
Bl. 116: Qui tollis peccata mundi. } 4st. Adam Renerus.

Bl. 117 unbeschrieben. Danach springt die Bleistiftzählung gleich nach Bl. 135.

Bl. 135—164 unbeschrieben.

Bl. 165: Sanctus. 5st.
Bl. 166: Benedictus, qui venit. 4st. } Anthonius musa.

Bl. 167: Paschale Sanctus. 4st.
Bl. 168—169: Benedictus, qui venit. 4st.
Bl. 170: Agnus dei. 4st. } Cuonrado Rein authore.

Bl. 171—185 leer.
Bl. 186: Et cum spiritu tuo. Amen. 4st. ?
Bl. 187—189 leer.
Bl. 190—193: Dixit dominus domino meo. 4st. Joannes Walter. Primus tonus.

Dieser Waltersche im Fauxbourdon-Stil komponierte Psalm primi toni ist auch in dem Rhauschen Sammelwerke „Vesperarum precum officia", 1540, mit z. T. anderen Schlüsseln und geschwärzten Noten enthalten.

Bl. 194—207 leer.
Bl. 208—210: Et exultavit spiritus meus. 8st. ?
Bl. 211—219 leer.
Bl. 220—229: Differentia peregrina. 4st. ? Facta est Judaea sanctificatio eius.
Bl. 230—236: Et cum inducerent puerum Jesum parentes eius. 4- u. 6st. Joannes Walter.

Obwohl diese Vertonung der bekannten Evangelienstelle (Lucas 2, 27) von dem Verse ab „Nunc dimittis servum tuum, Domine" in den Fauxbourdon-Stil übergeht, allerdings sechsstimmig, und als Schluß in dieser Weise den Vers bringt „Lumen et revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel", folgt in derselben Anordnung der sechs Stimmen eine nochmalige, ausführlichere polyphone Komposition desselben Schlußverses Bl. 237 der Handschrift. Daß Walter auch deren Verfasser ist, der durch sie dieser Textstelle vielleicht noch mehr Nachdruck und Glanz verleihen wollte, beweist der Weimarer Codex B, in dem diese Prosa, die auch der Berliner Cod. 40013 mit gleichem Titel „Prosa" enthält, dem bereits erwähnten Introitus (Bl. 8—9) unmittelbar folgt und mit ihr für den Dies purificationis Mariae offenbar von Walter zusammen komponiert worden ist.

Bl. 238—252: Passio domini nostri Jesu Christi secundum Joannem. 4st. Obbrecht.
Bl. 253—257: Magnificat octavi toni. 4st. Cuonrado Rein authore.
Die Blätter 260—307 waren offenbar dazu bestimmt, die Magnificat octo tonorum, autore Ludouico Senflio Helvetio, aufzunehmen.

Es sind aber nur die primi, quinti, sexti, septimi und octavi toni in die Handschrift wirklich eingetragen. Für die übrigen sind zwar die Blätter liniiert, aber leer geblieben.

Da diese acht Meistersätze Senfls nebst einigen ausgewählten Motetten bereits in den DTB (III, 2) von Th. Kroyer herausgegeben sind, bedarf es hier keiner weiteren Angaben.

Bl. 308—313: Magnificat quarti toni. 4st. Cuonradus rein.

Bl. 314: Benedicamus paschale. 4st. ?
Benedicamus domino, alleluia (Intonation).
Deo dicamus gracias, alleluia.

Bl. 315: Tecum principium in die virtutis tuae. 4st. Anthonius Musa.

Bl. 316—317: Beatus autor saeculi servile corpus induit. 4st. Hainricus Finck.

Bl. 318—319: Hymnus in die ascensionis domini. 4st. Anthonius Musa.
Conscendit iubilans laetus ad aethera.

Bl. 320—322 leer.

Bl. 323—324: Ascendo ad patrem meum. 5st. Joannes Walter.

Diese, wie es scheint, sehr verbreitete und beliebte Himmelfahrtsmotette Walters findet sich auch im Gothaer Cantionale, steht außerdem schon in der 4. Auflage des Walterschen „Gesangbüchleins", 1544, Nr. 19, ebenso in der 5. Aufl., 1551, Nr. 24, und ist ferner aufgenommen in das Sammelwerk „Cantiones Triginta Selectissimae", 1568, Noribergae (Neuber). Auch die gen. Weimarer und Berliner Codices weisen sie auf.

Bl. 325—326: Nesciens mater virgo virum. 4st. Ludouicus Senflius.

Kade führt diesen Tonsatz im Luther-Codex, Nr. 53, an, aber nur den Tenor und Baß. Als Ganzes scheint er ihm nie zu Gesicht gekommen zu sein, da ihm, wie schon erwähnt, die Berliner und Weimarer Hs., die ihn ebenfalls bringen, unbekannt geblieben sind. A. a. O. bemerkt er, daß er nur drei Kompositionen dieses Textes kennen gelernt habe: erstens von Josquin in einer 5st. Bearbeitung, zweitens von Mouton 8st. im Glarean, S. 466/67 oder in den „Cantiones selectissimae ultra centum" Nr. XVII, endlich drittens von Fevin (Kaiserl. Bibl. zu Wien; leider ohne Diskant). Hier läge also eine vierte vor.

Bl. 327—329: De profundis clamavi. 5st. Ludouicus Senflius.

Der Anfang dieser Senflschen vortrefflichen Vertonung des 130. Psalms wird auch in Kades Luther-Codex Nr. 96 zitiert, und zwar, wie Kade schreibt, „nach einem Manuskriptenbande der Kgl. Bibliothek zu Dresden, in dem er merkwürdigerweise nur in der Tenor- und Baßstimme mit Ludwig Senfl bezeichnet ist, während der Cantus, die Vagant- und die Altstimme diese Komposition dem Altmeister Josquin zuweisen". Nun ist aber dieser Psalm nicht nur in der Eisenacher Handschrift mit Senfls Namen versehen, sondern ebenfalls in dem Gothaer Cantionale und auch im Berliner Codex 40013. Wenn Kade bemerkt, in der Gothaer Handschrift würde er zwar im Verzeichnis genannt, aber die betr. Blätter, auf denen er stehen sollte (30—33), seien leer geblieben, so ist ihm ein Irrtum widerfahren: der Psalm ist Bl. 42ff. mit Senfls Namen vollständig eingetragen. Smijers ist übrigens der Ansicht, „wahrscheinlich von Senfl". Nach der übereinstimmenden Angabe der verschiedenen Handschriften aber dürfte wohl jeder Zweifel an der Autorschaft Senfls ausgeschlossen sein.

Bl. 330—335: In exitu Israel de Aegypto. 4st. Ludouicus Senflius.

Bl. 336—339: Evangelium in die Paschae. 4st. Joannes Galliculus.
Dominus vobiscum et cum spiritu tuo, sequentia sancti Euangeli secundum Marcum.

Bl. 340—341: Philippe, qui videt me, Alleluja. 6st. Ludouicus Senflius.

Der dieser Senflschen Motette zugrunde liegende C. f. ist derselbe, wie in der im Gothaer Cantionale, Bl. 49, stehenden 5st. „Tanto tempore vobiscum sum", die Kade (L.-C. S. 140) für Walter in Anspruch nimmt. Smijers schreibt sie, wie schon anfangs angegeben, Senfl zu. Bestätigt wird dies durch den Weimarer Codex B und den Berliner 40013.

Bl. 342—343: Sancta trinitas unus deus, miserere nobis. 6st. Josquin.
Bl. 344—345: Ecce dominus veniet, nolite timere. 5st. Ludouicus Senflius.

Otto Schröder (Halle S.).

Ein Schlußwort über die Viola pomposa. Meine Stellungnahme zur Viola pomposa-Frage hat F. T. Arnold und F. W. Galpin zu Gegenäußerungen im Oktoberheft dieser Zeitschrift veranlaßt; gleichzeitig ist das gesamte Thema von Galpin in einem ausführlichen Aufsatz in Nr. 4 des XII. Bandes der Londoner Vierteljahrsschrift „Music & Letters" behandelt worden. Wenn ich dieser Streitfrage, die den Raum der ZfM schon über Gebühr beansprucht hat, ein kurzes Schlußwort widme, so geschieht dies, weil meiner Überzeugung nach die Sachlage durch die Darlegungen der englischen Forscher mehr verwirrt als aufgehellt worden ist! — Maßgebend dafür, ob ein Streichinstrument a braccio oder a gamba gespielt wurde, ist in erster Reihe seine Zargenhöhe. Demnach sind die 4—5 cm hohen Tenorgeigen große Bratschen, also Armgeigen — andrerseits die vermeintlichen Viole pompose in Brüssel, Eisenach und Leipzig mit ihrer durchschnittlichen Zargenhöhe von 8 cm kleine Violoncelli. Zugegeben sei, daß bei diesen Violoncelli piccoli eine Armhaltung nach altem Brauch, d. h. rechts vom Saitenhalter, möglich ist; auf die Dauer wäre sie aber doch recht unbequem und ermüdend, zumal bei Instrumenten wie Heyer Nr. 918 und 920 mit einer Zargenhöhe von 9 und $9^1/_2$ cm. Diese Kleinviolonccelli wurden vielmehr beim Spiel auf einen Sessel oder einen anderen Untersatz gestellt, wie es ein Blatt des französischen Stechers Bernard Picart v. J. 1701 einwandfrei bezeugt (s. die Abbildung 151 auf S. 123 in W. Heinitz' Instrumentenkunde, Wildpark-Potsdam 1929).

Galpins scharfsinnige Bemühungen, aus den zwei kurzen Duos in der 20. und 21. Lektion von Telemanns „Getreuem Musikmeister" Rückschlüsse auf die Stimmung der Viola pomposa zu ziehen, sind deshalb nicht überzeugend, weil die Stücke ja nicht allein nur für dieses Instrument, sondern eben für „Viola pomposa o Violino" bestimmt waren — ebenso wie in dem von H. Engel nachgewiesenen Graunschen Doppelkonzert, in dem die betreffende Solostimme für „Violino Pomposo o Violetta" bzw. „Violino o Viola Pomposa concertata" bezeichnet ist, eine Überschreitung des Grenztons der Violine (*g*) mithin vermieden werden mußte. Gerade der Vermerk sowohl bei Telemann als auch bei Graun, daß eine Ausführung auf dem einen oder dem andern Instrument freigestellt sei, zwingt doch zu dem Schluß, daß sie in ihrer Stimmung und technischen Handhabung nahe verwandt gewesen sein müssen, daß mithin auch die Viola pomposa eine der Violingruppe (Violine, Bratsche und Violoncell) entsprechende Quinten- und nicht eine violenmäßige Quartenstimmung gehabt haben muß. — Galpin meint, daß Bach die Viola pomposa bei Hoffmann „entdeckt" habe, als er 1713 (ein Druckfehler für 1723!) nach Leipzig kam. „Erfinden" und „entdecken" sind aber auch im älteren Sprachgebrauch keine Gleichworte (Synonyma), ebenso wie im Englischen und Französischen „to invent" und „inventer" nicht dieselbe Bedeutung wie „to discover" und „découvrir" haben. Sonst ließe sich ja auch behaupten, daß Cristofori das Pianoforte oder Denner die Klarinette „entdeckt", d. h. fertig vorgefunden habe . . .

Das Wesentlichste aber ist, daß ein von Galpin gewünschter „neuer, aus erster Hand geschöpfter" Beleg nun erbracht werden kann: eine von Johann Christian Hoffmann 1732 gebaute Viola pomposa, die ihren ursprünglichen Zustand — einschließlich Hals, Griffbrett und Wirbelkasten mit seinen fünf Wirbeln — noch völlig bewahrt hat. Sie stammt aus dem Nachlaß des Thomaskantors Wilhelm Rust und ist jetzt im Besitz des Leipziger Geigenbaumeisters Albin Wilfer, dem ich die näheren Angaben über dies als Unikum anzusprechende Instrument verdanke. Seine Maße sind: Gesamtlänge 76,3, Korpuslänge 45,5, schwingende Saitenlänge 41,5, obere Breite 21, untere Breite 27, Zargenhöhe 3,8 cm. Die echte Viola pomposa erweist sich somit als eine große Tenorgeige; nach ihren Maßverhältnissen nimmt sie —

trotz ihrer geringen Zargenhöhe, die nur die der Violine erreicht — eine Mittelstellung zwischen Tenorgeige und Violoncello piccolo ein. Als Besonderheit ist noch ein am unteren Klotz unmittelbar am Boden angebrachtes halbrundes Loch zu erwähnen, das offenbar für den Haken eines Tragbandes bestimmt war. Nach immer wieder erneuerten Versuchen ist es Herrn Wilfer gelungen, unter Verwendung eigens gesponnener Saiten [!] eine Violoncellstimmung (*C G d a e'*) auf seinem voll und sonor klingenden Instrument zu erzielen: eine Bestätigung nicht nur für Speers und Majers Angaben über die verschollene Fagottgeige (s. ZfM XIII, 326), sondern auch für Forkels Mitteilungen über Bachs Viola pomposa! Georg Kinsky (Köln).

Nochmals: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder. Meinen Ausführungen (ZfM XIII. H. 11/12, erweitert in einer Abhandlung „Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder", Ungarische Jahrbücher, Jahrg. XI, Heft 3, letztere auch als Sonderdruck bei Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1931 erschienen) habe ich nichts hinzuzufügen. In der zweitgenannten habe ich alle meine Behauptungen über die Minderwertigkeit der Möllerschen Veröffentlichung klar, ausführlich und unwiderlegbar bewiesen. Die Ansicht aller ungarischen Autoritäten stimmt darin mit der meinigen überein.

Gegen Anzüglichkeiten, wie jene im letzten Abschnitt der M.'schen Verteidigung, protestiere ich jedoch aufs energischste. Daß seine Behauptung „Warum aber verschweigt usw." der Wahrheit nicht entspricht, ist aus meinem zweitgenannten Aufsatz ersichtlich. Ebendort ist auch zahlenmäßig angeführt, daß wir „10000 Aufzeichnungen ungarischer Bauernlieder, die etwa 2600 Variantengruppen bilden" kennen, hingegen kaum mehr als 1500 volkstümliche Kunstlieder. Hieraus ergibt sich die Falschheit der aus der Luft gegriffenen gegensätzlichen Behauptung M.'s.

Nur noch eines. M.'s Kronzeuge, Prof. Desiderius Demény erklärt mir in einem Briefe folgendes: „ . . . Ich machte Herrn Möller auf die Unrichtigkeit seiner Auswahl aufmerksam, worauf er in einem langen, energischen Briefe seinen Standpunkt verteidigte. Dann wurde die Verbindung zwischen uns abgebrochen, bis er mir das erschienene Werk mit Dedikation versehen einsandte. Für seine Aufmerksamkeit dankte ich ihm auch wärmstens und habe mein Lob über das Werk zum Ausdruck gebracht, nämlich, daß dasselbe seinem Zwecke, der Unterhaltung des Publikums entspricht. Einen wissenschaftlichen oder höheren künstlerischen Wert konnte ich dem Werke natürlich gar nicht beimessen. — Ich habe keine Kopien über unsere Korrespondenz und kann nicht kontrollieren, ob ich über Nr. 3 seines ungarischen Heftes geschrieben habe: „eine außerordentlich geschickte Nachbildung der Volksballaden". Sollte ich jedoch tatsächlich dies geschrieben haben, so war dies nur ein Irrtum meinerseits." — So sieht die „lebhafte Begeisterung" aus, womit man M.'s Heft in Ungarn begrüßte: ein Höflichkeitsakt für die Dedikation!

Zuletzt sei mir gestattet zu bemerken, daß M.'s Auslese slowakischer, mährischer und rumänischer Volkslieder ebenso oberflächlich und unwissenschaftlich ist, wie die der ungarischen, mit dem Unterschied, daß sich darin Greueltaten wie Nr. 16 seines ungarischen Heftes nicht befinden. (Allem Anschein nach konnte M. mit dem besten Willen keinen slowakischen, mährischen oder rumänischen Bartalus oder ähnlichen Stümper auftreiben). Ich beabsichtige dies nächstens ebenso ausführlich zu beweisen, wie ich es das ungarische Heft betreffend getan habe.

Hiermit erkläre ich[1] diese Polemik meinerseits für beendet.

Béla Bartók (Budapest).

[1] Ebenso wie die Schriftleitung.

Bücherschau

Altmann, Wilhelm. Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch die Literatur des Streichquartetts. Bd. 4. Werke f. Streicher u. Bläser. kl. 8°, 233 S. m. Notenbeisp. Berlin 1931, Max Hesse. 4.75 RM.

Armin, George. Zur Vertreterfrage des Stauprinzips. Ein Beitrag z. Ausbildung kommender Stimmbildner. gr. 8°, 21 S. Berlin-Wilmersdorf 1931, Gesellschaft für Stimmkultur. –.60 RM.

Armstrong, T. Strauss's Tone Poems. 8°. London 1931, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Balfoort, Dirk. De Hollandsche vioolmakers. 8°. Ill. Amsterdam 1931, H. J. Paris. 3.50 Fl.

Bibliothèque musicale du Musée de la parole et du Musée Guimet. Série 1: Recueils de mémoires. T. 1: Chants populaires du Brésil. Publ. p. Mme E. Houston-Péret. 8°. Paris 1931, P. Geuthner. 36 Fr.

Böhme, Erdm. Werner. Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrh. mitteldeutsche Musik- u. Theatergeschichte des Barock. (Greifswald, Phil. Diss.) gr. 8°, 228 S. u. mehr. Taf. Stadtroda 1931, Richter. 6.40 RM.

Boosey, William. Fifty Years of Music. 8°. London 1931, Benn. 12/6 sh.

Was weißt Du von **Bruckner?** Anton Bruckners Leben und Werke von Max Steinitzer. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeispielen u. Notenbeilage. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Christmas Carols New and Old. Words edited by the Rev. Henry Ramsden Bramley. Music edited by Sir John Stainer. 8°, 184 S. London 1931, Novello & Co. 3/6 sh.

Da Ponte, Lorenzo. Mémoires (1749—1838), suivis de lettres inédites de Lorenzo da Ponte à Jacques Casanova, avec une préface et des notes de Raoul Vèze. Edition „Jadis et Naguère". 8°. Paris 1931, Henri Jonquières.

Darewski, H. Wonder Way Music Tutor. 4°. London 1931, J. Weiner. 3/6 sh.

Diestel, Hans. Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus d. Blickpunkt d. Ausführenden. Mit einem Vorwort von Richard Strauß. gr. 8°, 70 S. Berlin 1931, Edition Adler (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg). 3 RM.

Dinges, Georg. Wolgadeutsche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Hrsg. mit Unterstützung der deutschen Akademie u. des deutschen Volksliedarchivs. Bilder von Paul Rau. kl. 8°, 74 S. Berlin 1931, de Gruyter. 3 RM.

Düring, Ingemar. Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. Göteborgs Högskolas Årsskrift XXXVI 1930, 1. gr. 8° CVI und 147 S. Göteborg 1930, Wettergren & Kerbers Förlag.

Wer sich bisher ernstlich mit der antiken Musiktheorie befaßte, empfand es immer als schweres Hemmnis, daß eine ihrer wichtigsten Quellenschriften, das Werk des Ptolemaios, nur in dem schwer zugänglichen Druck von John Wallis (aus den Jahren 1682 und 1699) benützt werden konnte. Diesem Übelstande ist nun abgeholfen durch die von Ernst Nachmanson, Göteborg (also im Kreis des um Ptolemaios im allgemeinen hochverdienten J. L. Heiberg) angeregte, stattliche Erstlingsarbeit Ingemar Dürings.

Der Herausgeber hat gewissenhaft alle 84 bekannten Handschriften herangezogen und ihr Verhältnis zu einander vorsichtig bestimmt. Man wird ihm darin vertrauen müssen. Denn sachlich urteilen könnte nur, wer selbst die Handschriften alle oder zum guten Teil kennt.

Aus der sorgfältigen Handschriftenbeschreibung werden für die allgemeine musikgeschichtliche Forschung die Schreiber und ihre Auftraggeber, die Besitzer und die Übersetzer der einzelnen Handschriften von Wert sein. Eine Sammlung aller älteren Nachrichten über die Beschäftigung mit den antiken Musikschriftstellern dürfte überhaupt dankenswert und ergebnisreich sein. So erfahren wir, eine Handschrift (Nr. 17) sei im Besitz des Franchinus Gafurius gewesen, oder, die jämmerliche von Ant. Gogavinus besorgte Übersetzung, der erste Druck der ptolemäischen Harmonielehre, sei durch Zarlino angeregt.

Ein 2. Kapitel ist der Textgeschichte gewidmet. Der Titel des in der Mitte des 2. Jahrhs. nach Chr. entstandenen Werkes lautet: *Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἁρμονικά.*

Abgelehnt wird die Fabel, Ptolemaios sei vor Vollendung des Buches gestorben. Freilich

das überlieferte Werk ist ein Torso. III 14—15 werden als Versuch betrachtet eine Vorstellung vom Inhalt der verlornen Kapitel zu geben, III 16 gegen Wallis und Jan als versprengtes Bruchstück des ursprünglichen ptolemäischen Textes angesehen. Weitere Kapitel behandeln kurz die Scholien und die Grundsätze der Gestaltung des vorgelegten Textes.

Dieser selbst ist sorgfältig gedruckt. Nur ganz wenige, leicht ersichtliche Druckfehler sind zu bemerken. Sie anzuführen wäre eine Beleidigung für den Benützer. Angehängt ist die ἀπασχεψή des Mönches Barlaam, eine kritische Stellungnahme zur Überlieferung der letzten drei Kapitel. Sie wurde bereits 1840 von J. Franz unter dem Titel: commentatio de musicis Graecis herausgegeben, aber wegen ihrer Bedeutung für Ptolemaios unter einigen Verbesserungen angefügt.

Eine Verbeugung vor deutscher Wissenschaft macht der Herausgeber, wenn er die Einleitung in ein lesbares und gewandtes Deutsch kleidet. Nur an ganz wenigen Stellen verraten seltsame Fremdwörter den Ausländer.

So kann man die neue Ausgabe dankbar begrüßen. Sie läßt nur den einen Wunsch übrig, der Herausgeber möge recht bald auch den Kommentar des Porphyrius vorlegen, sowie die dringend nötigen Erklärungen zu Ptolemaios selbst liefern.

Rudolf Wagner.

Ernest, Gustav. Wilhelm Berger. Ein deutscher Meister. kl. 8°, 187 S. Berlin 1931, Max Hesse. 4.25 ℳ.

Essner, Walther. Das ABC der Musiklehre. Eine Vorbereitung und Beigabe zu jeder Instrumentalschule. 8°, 36 S. Leipzig 1931, Wilh. Zimmermann. —.90 ℳ.

Fischer-Krückeberg, Elisabeth. Johann Crügers *Praxis pietatis melica*. Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte. Jahrg. 26., 1931, S. 27—52.

Fleischer, Herbert. Strawinsky. 8°, 286 S. Berlin 1931, Russischer Musikverlag. 3 ℳ.

Gerheuser, Ludwig. Jacob Scheiffelhut und seine Instrumentalmusik. Ein Beitrag zur Gesch. der deutschen Suite u. zur Musikgesch. der Stadt Augsburg. (Münchner Dissertation.) 8°, VIII, 92 S. Augsburg 1931, Buchdruckerei J. P. Himmer.

Gress, Richard. Die Entwicklung der Klaviervariation von Andrea Gabrieli bis zu J. S. Bach. Inaugural-Diss., Tübingen. (Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen, Heft 6). Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag.

Neben der Durchführung des Sonatensatzes gehören die Gesetze der Variation und ihrer Gruppierungen noch zu den ungeklärtesten Gebieten der musikalischen Formenlehre. Da ist jeder Vorstoß in dieser Richtung denn begrüßenswert, und die vorliegende Arbeit gibt dazu einen guten Beitrag. Eingehend berichtet sie über die Klaviervariation, beginnend mit A. Gabrielis Cappricio sopra il Pass' e mezzo und Cabezons Diferencias, sodann über die Variation in der englischen Virginalmusik, in der französischen Klaviersuite, über den weiteren Verlauf bis J. S. Bach. Sie trennt dabei „das variative Moment" im Sinne übereinstimmender Anfänge und Bachs „Kunst der Fuge" von der „eigentlichen Variation" als Double, Variationsricercar, Basso ostinato, Tanzsuite, Arien-, Lied- und Tanzvariation. So ergibt sich ein recht guter Überblick über dieses umfangreiche Gebiet, und es ist nur ein Vorteil, daß der Verfasser sein ursprüngliches Thema „die Entwicklung der musikalischen Variation" auf dieses Spezialgebiet verengt hat. Auch so ist das Thema schon reichlich umfangreich; so scheinen die Arbeiten von L. Propper und R. Litterscheid über den Basso ostinato übersehen, die zweifellos an dieser Stelle von Bedeutung gewesen wären. Über die mannigfachen Formungen der Passacaille, die manchmal Schwierigkeiten machen, orientiert ja jetzt mein Aufsatz in Bd. II des Händeljahrbuchs.

Nicht glücklich scheint mir das von Gress aufgestellte Einteilungsprinzip zu sein. Gewiß ist das alte Schlagwort von Figural- und Charaktervariation nicht genügend; aber die in den folgenden Sätzen gegebene Trennung ist keineswegs eindeutig. „Bei bloßer Veränderung der Melodie würde sich die melodische Variation, bei Neuerfindung von Melodien auf einer wesentlich sich gleichbleibenden (konstanten) Harmonie die harmonische, bei Vermischung dieser beiden die melodisch-harmonische ergeben" (S. 36); „das Prinzip der rein harmonischen Variation beruht in der dauernden Festhaltung eines und desselben Basses, über welchen kontrapunktierende Stimmen im Sinne neu erfundener Melodien von Variation zu Variation ein neues Gebäude aufrichten" (S. 48). Bei „melodischer" Variation ändert sich also die Melodik. Dann müßte sich sinngemäß bei der „harmonischen" die Harmonie verändern; gerade sie aber bleibt im „die Harmonie vertretenden Basse" erhalten. Zugleich umfaßt jede Gruppe Variationen, die in keiner Weise zusammengehören. So zählen (S. 114) in Fro-

bergers „Auf die Mayerin" die Partiten, sowie die Verwandlung zu Courante und Sarabande zum rein melodischen Typ. Nun ist aber zweifellos die figurale Umgestaltung des Themas in den 6 Partiten etwas ganz anderes als seine Umdeutung zu Courante und Sarabande; beim letzten handelt es sich entschieden um Ausdrucksverwandlungen. Ob rhythmisch-metrische Variation wirklich so selten ist, wie Verfasser S. 36 meint, ist nicht leicht zu entscheiden; aber das Tanzpaar der Pavane und Galliarde à double emploi vom Jahre 1530, das Riemann in seiner „Musikgeschichte in Beispielen" bringt, ist doch schon der rein rhythmische Typ. Eine möglichst scharfe Klassifizierung der Variationstypen ist dringend von nöten, allerdings keine leichte Aufgabe. Änderung der Melodik, der Harmonik, der Rhythmik, der Länge, aber auch des Ausdrucks, d. h. Änderungen in bezug auf Form und Inhalt sind dabei in gleicher Weise von Bedeutung.

Und noch ein zweites wichtiges Problem der Variation wird nur gestreift, verdient aber eingehende Untersuchung: die Gruppierung. S. 114 wird der Verfasser bei der Besprechung eines Werkes von Ebner auf eine eigentümliche Gruppierung aufmerksam: Thema + 12 Variationen — Courante + 11 Variationen — Sarabande + 11 Variationen, wobei Courante und Sarabande ebenfalls Umgestaltungen des Themas sind. S. 138f. findet sich eine eigentümliche Anordnung in einem Werke von Muffat. Mehrfach kommt es vor, daß die Thementeile wiederholt werden, die Variierung dafür zwei Veränderungen setzt; d. h. aus |: A :| + |: B :| des Themas wird | $A_1 + A_2$ | + | $B_1 + B_2$ | der Variation. (S. 17, 53) „Doppelvariation" wäre dafür der gegebene Name (in Mozarts A-dur Sonate spielt etwas ähnliches eine große Rolle). Gerade die Gesetzmäßigkeiten, nach denen Variationen aufeinanderfolgen und angeordnet sind, bilden ein wichtiges Untersuchungsgebiet. Meine Arbeit über „die Chaconne bei Händel" hat allerdings gezeigt, daß nur Eingehen auf alle Einzelheiten da zum Erfolg führen kann.

So bildet die Darstellung von Gress einen willkommenen Vorstoß in das Gebiet der Variation; sie läßt aber zugleich einige Hauptrichtungen erkennen, nach denen weitere Untersuchungen sich erstrecken müssen. Paul Mies.

Griesbacher, Peter. Glockenfragen. Ein Briefwechsel zwischen St. Michiels-Gestel und Regensburg. Aufgest. u. hrsg. 8°, 19 S. Regensburg 1931, Coppenrath. —.70 *RM.*

Gullan, M. Choral Speaking. 8°, XII, 91 S. London 1931, Methuen. 3/6 sh.

Handbuch der Musikerziehung. Hrsg. von Ernst Bücken. (Handbuch der pädagog. Wissenschaft.) 4°, 448 S. m. Notenbeisp. Potsdam 1931, Athenaion. 20 *RM.*

Was weißt Du von **Händel?** Georg Friedrich Händels Leben und Werke von Rudolf Steglich. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilage u. Notenbeispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 *RM.*

Hasse, Kurt. Die Tonika-Do-Lehre als Grundlage moderner Musikerziehung. 8°, 71 S. Dresden 1931, Meinhold. 1.50 *RM.*

Hesses Musiker-Kalender. Jahrg. 54. 3 Bde. kl. 8°, 171, 1092, 904 u. 15 S. Berlin 1931, Max Hesse. 10 *RM.*

Jacob, Gordon. Orchestral Technique. A Manual for Students. 4°, 112 S. London 1931, Oxford University Press. 5 sh.

Das **Jahr des Kirchenmusikers.** Hrsg. von Karl Vötterle. Jahrg. 4. 1932. 8°. VIII, 184 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.60 *RM.*

Jammers, Ewald. Die Antiphonen der rheinischen Reimoffizien. 8°, 92 S. Excerptum ex „Ephemerides Liturgicae" 1929 et 1930. Rom 1930.

Kammerer, Friedrich. Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9. Mit einer vollständ. Übertragung. Veröffentlichungen des Musikwiss. Inst. der Deutschen Univ. in Prag ... hrsg. von Gustav Becking. Bd. 1. gr. 8°, 172 S. Augsburg 1931, Filser. 12.50 *RM.*

Koller, Josef. Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit. Nacherzähltes und Selbsterlebtes. Mit Biographien, Episoden, Liedern, zahlr. Abbild. u, Porträts nach zeitgenöss. Bildern a. d. Volkssängerleben. gr. 8°, VII, 216 S. Wien 1931, Gerlach & Wiedling. 38 Sch.

Laux, Karl. Joseph Haas. Porträt eines Künstlers — Bild einer Zeit. Mit viel. Notenbeisp., 1 Faks. u. d. Bildnis des Komponisten. 8°, 111 S. Mainz 1931, Schotts Söhne. 3.50 *RM.*

Loge, Eckhard. Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen. gr. 8°, 59 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 3 *RM.*

Machabey, Armand. Sommaire de la méthode en musicologie. 8°. Paris 1931, Edition de la Société française de musicologie.

MacMillan, Dougald, und Howard Mumford **Jones.** Plays of the Restoration and Eighteenth Century as they were Acted at the Theatres Royal by Their Majesties' Servants. 8°, IX, 896 S. New York 1931, H. Holt & Co.

Matthay, Tobias. An Epitome of the Laws of Pianoforte Technique. Being a Summary abstracted from „The Visible and Invisible". A Digest of the Author's Technical Teachings. 8°, 72 S. London 1931, Oxford University Press. 3/6 sh.

Was weißt Du von **Mendelssohn?** Felix Mendelssohn Bartholdys Leben und Werke von Ernst Latzko. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilage u. Notenbeispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Was weißt Du von **Mozart?** Wolfgang Amadeus Mozarts Leben und Werke von Ernst Smigelski. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilage u. Notenbeispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Naylor, Edward W. Shakespeare and Music. 8°. London 1931, Dent. 6 sh.

Nüll, Edwin von der. Moderne Harmonik. gr. 8°, XII, 110 S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 3.75 RM.

Oxford History of Music. Vol. 4. The Age of Bach and Handel. By J. A. Fuller Maitland. 2nd edition. 8°, 578 S. — Vol. 5. The Viennese Period. By Sir W. H. Hadow. 2nd. edition. 8°, 358 S. London 1931, Oxford University Press. je 17/6 sh.

Paul, Emil. Aufgaben u. Erläuterungen für den Unterricht in der Harmonielehre. 5. Aufl. gr. 8°, 89 S. Leipzig 1931, P. Pabst. 3.50 RM.

Péter, René. Claude Debussy. „Les Contemporains vue de près". 8°. Paris 1931, Gallimard.

Pfannenstiel, Ekkehart. Sing- und Stegreifspiel mit Kindern. 8°, 62 S. Berlin 1932, Vieweg. 2.25 RM.

Ponten, Theo. „Musica ars". Leiddraag voor Muziekgeschiedenis en Algemeene Muziekleer. 8°, Groningen 1931, J. B. Wolters. 1.90 Fl.

Raabe, Peter. Franz Liszt. Buch 1: Liszts Leben. gr. 8°, 325 S., mit 3 Abb. u. 1 Faks. Buch 2: Liszts Schaffen. gr. 8°, 379 S., mit 5 Faks. Stuttgart 1931, Cotta. je 11 RM.

Rittmeyer-Iselin, Dora J. Volkstümliche Instrumente in der Schweiz. S.-A. aus dem Jahrbuch „Die Ernte" 1932. 8°. S. 167—181.

Rössel, Willy. Die Bewegungsprobleme des Orgelspiels. Eine techn. Analyse. (Als Vortrag gehalten in Basel am 21. März 1931.) 8°, 20 S. u. 5 Bl. Zürich u. Leipzig 1931, Hug. 1 RM.

Rouff, Marcel, and Thérése **Casewitz.** La Vie de Fête sous le Second Empire: Hortense Schneider. 8°, 221 S. Paris 1931, J. Tallandier.

Rowbotham, Francis J. Little Biographies of Mozart and Beethoven. 8°, 120 S. London, Wells Gardner, Darton & Co., Ltd.

Scholes, Percy A. A Miniature History of Opera. For the General Reader and the Student. 8°, 70 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 1 sh.

Schuberth, Johannes. Das Wechselverhältnis v. Choral u. Orgelchoral im 16. u. 17. Jahrhundert. gr. 8°, 75 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 3.80 RM.

Schuh, Willi. Schweizer Musiker. S.-A. a. d. Jahrbuch „Die Schweiz" 1932. 8°. S. 1—13.

Schuh, Willi. Schweizerisches Opernschaffen. S.-A. aus „IV. Jahrbuch der Schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur" 1931/32. 8°, S. 22—30.

Schumann, Eugenie. Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. 8°, 404 S. Leipzig 1931, Koehler & Amelang. 5 RM.

Schünemann, Georg. Geschichte der deutschen Schulmusik. Teil 2. Tafelbd. gr. 8, 90 Taf. 40 S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 6 RM.

Schütz, Heinrich. Gesammelte Briefe und Schriften. Hrsg. im Auftrage d. Heinrich Schütz-Gesellschaft E. V. von Erich H. Müller. 8°, 402 S. mit Taf. Regensburg 1931, Bosse. 6 RM.

Seligmann, Hugo. Carl Nielsen. 8°. Kopenhagen 1931, Wilhelm Hansen. 2.75 Kr.

Sell, Sophie Charlotte von. Johannes Brahms. Ein deutscher Künstler. 8°, 145 S. u. 1 Taf. Stuttgart 1931, Steinkopf. 3 RM.

Shera, F. H. Elgar. Instrumental Works. 8°, 75 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Smith, Leo. Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. 8°, 280 S. London J. M. Dent & Sons, Ltd.

Sollitt, Edna Richolson. Mengelberg. Ned. vert. d. J. G. Märckelbach. 8°. Haarlem 1931, Uitg. N. V. H. D. Tjeenk Willink & Zn. 2.50 Fl.

Specht, Richard. Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk. gr. 8°, 230 S. Mit 28 Bildern. Berlin 1931, Max Hesse. 10 RM.

Strobel, Heinrich. Paul Hindemith. 2. Aufl. 8°, 92 S. m. Notenbeisp. u. 2 Bl. Noten. Mainz 1931, Melosverlag.

Summer, W. L. A History and Account of the Organs of St. Paul's Cathedral. 8°, 47 S. London, Musical Opinion.

Szabolcsi, Bence. A XVI. Század Magyar históriás zenéje. A Hoffgreff-Énekeskönyv Dallamainak kritikai kiadásával. (Die Musik der ungarischen „Historiengesänge" des 16. Jahrhunderts. Mit d. Melodien d. Hoffgreffschen Liedersammlung v. J. 1553.) Magyar Zenei Dolgozatok. Szerkeszti: Kodály Zoltán. Heft 9. 8°, 48 u. XVI S. Budapest 1931, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.

Tronnier, Richard. „Von Musik und Musikern". (Mit zahlreichen unbekannten Briefen berühmter Musiker, zwei unveröffentlichten Liedern, vier Notenfacsimiles von Robert Franz). Münster i. W. 1930, Ernst Bisping.

Das Buch kommt für die Wissenschaft in Betracht, insofern es etwa 90 bislang unbekannte Briefe verschiedener Komponisten (Mendelssohn, Meinardus, Mozart, Spohr, Bruch, Brahms u. a.) aus bislang unbekannten Quellen veröffentlicht. Besonders wichtig sind die aus dem Nachlaß des Komponisten und Schriftstellers Meinardus gebotenen 47 Briefe von R. Franz an L. Meinardus. Die temperamentvolle Art des Liederkomponisten kommt deutlich, ähnlich wie in dem Briefwechsel mit Senfft von Pilsach, zum Vorschein. Eingehendes Studium dieser und anderer Komponistenbriefe der Zeit könnte einmal zur Darstellung romantischer Kompositionsprinzipe führen. Franz spricht sich da über das Verhältnis von Form und Inhalt, über die Bedeutung von Imitation, Harmonie usw. häufig aus. Auch das Verhältnis von Dichtung und Musik wird erörtert, wobei ich auf die 3 von Erich Prieger veröffentlichten Briefe noch verweise, die Tronnier offenbar entgangen sind, da sie sich an sehr versteckter Stelle befinden. (Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Litteraturarchiv-Gesellschaft in Berlin. 1910).

Auch wäre es eine dankbare Aufgabe, auseinanderzulegen, warum gerade R. Franz (ähnlich ging es P. Cornelius) so schwer um Anerkennung zu ringen hatte. In manchem war er den Strebungen seiner Zeit geradezu entgegengesetzt; so wenn er über den „zähen Subjektivismus, der nicht immer das rein Menschliche, Allgemeine, zu seiner Voraussetzung hat" bei Meinardus und Schumann klagt (S. 158); wenn er die Art der Motivverwertung bei Schumann scharf charakterisiert (S. 297); oder wenn er sich selbst einen Eklektiker, allerdings besonderer Art (S. 262) nennt. Erst zusammenfassende und allgemeine Gesichtspunkte lassen den Wert solcher Briefe und ihrer Veröffentlichung erkennen. Die zwischen die genannten Briefe gesetzten eigenen Abhandlungen des Verfassers über Stilfragen, Reminiscenzen usf. sind oberflächlich und bedeutungslos. Sorgsam und wertvoll dagegen die mehr historischen Abschnitte, wie „Zur Biographie F. Mendelssohn Bartholdys", „Marschner-Nachlese", Einleitung über Meinardus zu den Franz-Briefen. Paul Mies.

Was weißt Du von **Verdi?** Giuseppe Verdis Leben und Werke von Alfred Baresel. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilage u. Notenbeispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Vidor, Martha. Was ist Musikalität? Experimentell-psychol. Versuche. Mit 26 Notentafeln. gr. 8°, 56 S. München 1931, C. H. Beck. 4.80 RM.

Was weißt Du von **Wagner?** Richard Wagners Leben und Werke von Ferdinand Pfohl. 4°, 24 S. Mit Bildern, Faksimiles, Notenbeilage u. Notenbeispielen. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.35 RM.

Waldmann, Guido. Lehrer für Musiklehre. Diktate zur Musiklehre mit erklärender Einführung. (1000 Musik-Diktate Bd. 2.) gr. 8°, 32 S. Hannover 1931, Tonika-Do-Verlag. 1.80 RM.

Warren, C. H. The Men behind the Music. 8°, 156 S. London 1931, Routledge. 2/6 sh.

Waters, Crystal. Song, the Substance of Vocal Study. 8°, 148 S. New York 1930, G. Schirmer (Inc.).

Weigl, Bruno. Handbuch der Orgelliteratur. Vollst. Umarbeitung des Führers durch die Orgelliteratur, hrsg. v. B. Kothe–Th. Forchhammer, neubearb. v. O. Burkert. Systemat. geordnetes Verzeichnis d. Solokompositionen u. instruktiven Werke f. Orgel. Zusammengestellt, mit krit. Erläut. u. Angabe der Schwierigkeitsgrade vers. 8°, VI, 318 S. Leipzig 1931, Leuckart. 8 RM.

Wharton-Wells, H. A Handbook of Music and Musicians. Rev. Ed. 328 S. London, T. Nelson & Sons, Ltd.

White, Ernest G°. Light to the Voice Beautiful. 8°, 210 S. London, J. Clarke & Co., Ltd.

Whittaker, W. Gillies. The Concerted Music of William Young. (Reprinted from „The Dominant", July—August 1929.) 4°, 8 S. London 1931, Oxford Univ. Press. —/6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Kantate Nr. 46. Schauet doch und sehet. Auf Grund der Ausg. der B.-G. nach den Original-Stimmen rev., mit Einf. vers. von A. Schering. Part. 8°, Leipzig 1931, E. Eulenburg. 1.20 RM.

Bach, J. S. Kantate Nr. 182. Himmelskönig, sei willkommen. Nach der Ausg. der B.-G. und auf Grund d. Autographs u. der Originalst. rev. u. mit Einf. vers. von A. Schering Part. 8°. Leipzig 1931, E. Eulenburg. 1.20 RM.

Haydn, Josef. Symphonie Nr. 1 *D*dur — Nr. 4 *D*dur — Nr. 11 *Es*dur — Nr. 13 *D*dur — Nr. 19 *D*dur — Nr. 21 *A*dur — Nr. 34 *d*moll — Nr. 35 *B*dur — Nr. 39 *e*moll — Nr. 49 *f*moll. Partitur je 3 RM, Streicherstimmen je —.40 RM, Bläserstimmen je —.30 RM, Cembalo je 1.50 RM. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

Hutter, Josephus. Notationis Bohemicae antiquae specimina selecta e codicibus bohemicis edidit. Volumen A: I. Neumae, II. Nota choralis. 30 Tafeln 8°. Prag 1931, Taussig & Taussig. 24 Kč.

Eine für die Erkenntnis der seit dem 12. Jahrhundert in Böhmen gebräuchlichen liturgischen Tonschriften wichtige Sammlung. Die Reproduktionen sind im großen und ganzen als gelungen zu bezeichnen. Die kurzen Beschreibungen auf der Rückseite des Titelumschlags hätten deutlicher abgefaßt werden können. Was heißt z. B. bei Tafel 3 systema iacens fundamentale? Das Bild der Fliegenfüße ist viel anschaulicher. Warum wird bei Tafel 22 Einzelnote punctum hervorgehoben und bei 23 Einzelnote virga so schwierig verklausuliert? Der aquitanische Einfluß in Tafel 22 hätte auch Erwähnung finden sollen. Die einzelnen Typen sind nicht klar voneinander unterschieden. So gehören doch beileibe die Tafeln 23 und 24 nicht zu demselben Typus! Die Datierungen sind nicht immer zweifellos. Tafel 1 gehört doch frühestens dem 12. Jahrhundert an. Als Beitrag zur Musikpaläographie ist das Tafelwerk zu begrüßen. Johannes Wolf.

Joseph, Georg. Zehn Lieder des Angelus Silesius. Mit einer Einführung hrsg. von Peter Epstein. Alte schles. Musik, Heft 1. (Aus Josephs „Heilige Seelen-Lust" 1657.) 2°, 10 S. Breslau 1931, Konrad Littmann. 2 RM.

Mayer, Martin. Das Weihnachtsevangelium. Dialog für Sopran, Alt, mit 2 Violinen und Orgel (1676). Hrsg. von Fritz Koschinsky. Alte schlesische Musik, Heft 2. 2°, 9 S. Breslau 1931, Konrad Littmann. 2 RM.

Milan, Luys. Musikalische Werke. In der Originalnotation und einer Übertragung hrsg. von Leo Schrade. Publikationen älterer Musik. Veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Theodor Kroyer. Zweiter Jahrgang. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 RM.

Die Tabulaturen sind aus der Eigenart und den Möglichkeiten der Instrumente heraus geschaffen worden. Sie rechnen nicht mit dem abstrakt-musikalischen Sinn der Kompositionen, sondern wollen in erster Linie die technische Wiedergabe ermöglichen: das vom Standpunkt des Instruments, des Instrumentalen schlechthin, Unentbehrliche unzweifelhaft zum Ausdruck bringen. Lautentabulaturen ohne traditionelle Lautentechnik haben keinen Sinn. Sie bestimmen nur den Augenblick des Anreißens der Saiten, und die Tradition der Spieltechnik muß dafür Sorge tragen, daß der musikalische Sinn, soweit überhaupt möglich, zum Ausdruck gelangt. Ohne absolutes Legato, ohne Ausklingenlassen, oder, wenn es eben am Platze ist, Abdämpfen der Saiten, ohne Beherrschung einer breiten Klangfarbenskala zum Auseinanderhalten der kontrapunktischen Linien gibt es keine Lautenkunst. Die Erfüllung dieser Erfordernisse ist aber durchaus nicht nur Sache der Technik: sie ist ohne gründliche musikalische Schulung, ohne Tradition schier undenkbar.

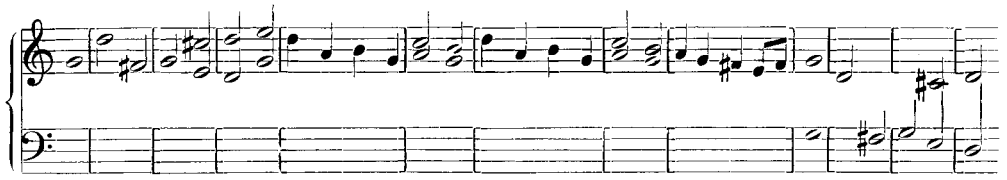
Die Erkenntnis, daß die Tabulaturen allein kein rechtes Bild von dem Habitus der Kompositionen zu bieten vermögen, hat die Wissenschaft dazu bewogen, feste Prinzipien der Übertragung aufzustellen und jene frühere Art, die, garnicht auf die Herstellung des kontrapunktischen Gewebes zielend, nur mit äußerlicher Genauigkeit die rhythmischen und Notenzeichen nacheinander in moderne Notation übertrug und damit den auf eine Linie projizierten Rhythmus, die Griffmäßigkeit der Aufzeichnung beibehielt, zu verwerfen. Die im Jahre 1907 im Rahmen der IMG unter Vorsitz von Ecorcheville gebildete „Kommission zum Studium der Lautenmusik" behandelte die Frage gelegentlich des III. musikwissenschaftlichen Kongresses in Wien, Mai 1909, und einigte sich in einer Übertragungsweise, deren Hauptmerkmal die Bestrebung ist, alte Lautenwerke auch den heutigen Liebhabern dieses so tief gesunkenen Instruments zugänglich zu machen und dadurch eine Neublüte der Laute und ihrer Literatur hervorzurufen. Sie fordert genaue Bezeichnung der technischen Dinge, die mit dem Aufgeben der Tabulaturschrift in Verlust geraten mußten. Sie schlägt die Angabe der geforderten Griffe durch Bezeichnung der Bünde oder der gespielten Saite mittels Zahlen, die Zerlegung des Tonmaterials in (vom Komponisten beabsichtigte) kontrapunktische Stimmen, das Aushalten der Töne schon im Schriftbild vor, soweit sich dies mit der Technik des Instruments verträgt. Die Töne werden also ausgehalten: 1. so lange sie musikalisch logisch erscheinen, 2. so lange sie nicht durch Pausen abgebrochen werden, 3. so lange sie nicht durch den nächsten, zweifellos zur selben Stimme gehörenden Ton abgelöst werden, 4. so lange nicht eine andere Stimme dieselbe Saite beansprucht. Daß sich gegen eine solche Art der Übertragung manche Einwände und Bedenken erheben, werden wir weiter unten noch bemerken.

Einwände aber, die Leo Schrade in seiner Milan-Ausgabe gegen diese Übertragungsweise erhebt, und Überlegungen, die ihn zur restlosen Wiedereinführung der als veraltet anerkannten griffmäßig-unpolyphonen Umschrift der Tabulaturen veranlassen, haben den rechtmäßigen Anspruch, als neu gewertet zu werden.

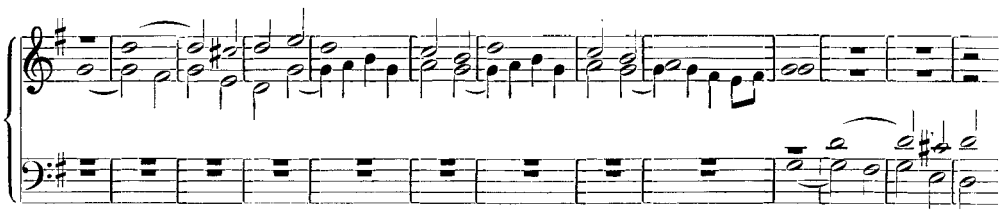
Von dem Gedanken ausgehend, daß die Notenschrift mehr ist als ein bloßes Zeichensystem, und daß die Bewahrung des Sinnes, der sich in der Notenschrift offenbart, die eigentlichste Aufgabe einer Edition bildet, fordert er eine möglichst genaue Beibehaltung der Eigenschaften und Möglichkeiten der Originalschrift. Er sieht wohl, daß die Lautenmusik des 16. Jahrhunderts — wenigstens soweit es sich um die Werke bedeutender Kunstmusiker handelt — der Polyphonie gar nicht abhold ist, doch findet er, daß diese Polyphonie labil sei, wie der Klang der Laute labil ist. Hätte das Notenbild nicht schier alles auszudrücken vermocht, so hätte man notwendigerweise eine andere Schrift erfunden. Bis zu einem gewissen Grade hat ja Schrade mit diesen Gedankengängen recht. Es wäre unhistorisch, überall, wo wir den Erscheinungen verständnislos gegenüberstehen, Unfähigkeiten der Zeit zu wittern. Ist es aber nicht mindestens ebenso unhistorisch, die Historie bis zum Klebenbleiben an Tatsachen auszudehnen und unsere Rechnung allein auf sie zu gründen? Sind denn die Selbstverständlichkeiten einer Praxis, die in keiner Weise fixiert werden müssen, eben weil sie selbstverständlich sind, weniger wichtig oder weniger charakteristisch als die Tatsachen?

Es liegt mir fern, von einer Neuausgabe die Verleugnung des originalen Schriftbildes und seiner Symbolik zu fordern. Wenn ich aber vor der Wahl stehe, entweder das äußerliche Bild zu wahren oder dem Werke seine immanente musikalische Struktur zu geben — (und diese Struktur der Lautenmusik ist — Labilität hin, Labilität her — die Polyphonie) — so werde ich mich ohne Zaudern für die letztere Möglichkeit entscheiden. Es sei wohl anerkannt, daß die Lautenisten von heute mit einer polyphonen Edition nichts anzufangen wissen. Erstens aber können sie ja auch mit der Musik selbst sehr wenig an-

fangen, zweitens ist es nicht die Aufgabe des Wissenschaftlers, der musikalischen Praxis entgegenzukommen. Musikwissenschaft ist Selbstzweck, und ihre Editionen müssen dem Wissenschaftler und nicht dem Praktiker dienen, der mit ihnen sowieso nichts anzufangen versteht. Lese ich eine Lautenedition, wie ich sie mir vorstelle, so habe ich von der kunstvollen Struktur der Musik ein klares Bild und kann mir die „lautenmäßige" Notierungsweise Schrades (die eigentlich auch nicht lautenmäßig ist, da sie die Bünde bzw. Saiten nicht bezeichnet), ohne weiteres rekonstruieren, indem ich den Rhythmus aller Stimmen auf eine Reihe projiziere und die gleichzeitig erklingenden Töne mit gemeinsamer Kaudierung versehen vorstelle. Lese ich aber die Ausgabe von Schrade (oder jede ähnliche, etwa von Chilesotti) so muß ich sofort das wichtigste: den musikalischen Sinn, vermissen. Es ist schließlich doch nicht gleichgültig, ob ich



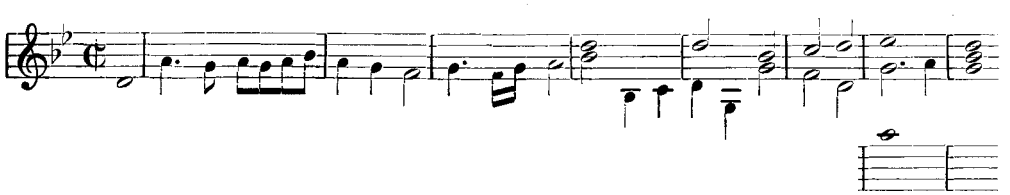
oder



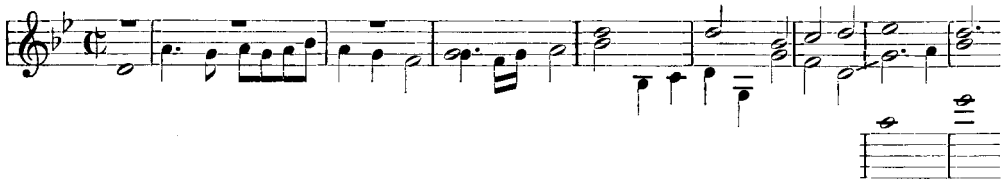
vor mir habe. Das erste Beispiel ist der letzten Fantasie (Nr. 40) in Schrades Band entnommen, das zweite ist die polyphone Rekonstruktion derselben Stelle.

Ist aber das Erkennen des originalen Schriftbildes aus der polyphonen Ausgabe fast unmittelbar möglich, dagegen die Zerlegung der Akkorde in polyphon geführte Stimmen eine recht komplizierte Arbeit, die technisches Können, Stilvertrautheit und Geschmack erfordert und wohl mit zu den künstlerischsten Aufgaben des Wissenschaftlers gehört, so haben die Schlachtrufe „Hie Schrift, hie Struktur" sehr wenig Sinn. Schließlich kann sich jeder einigermaßen gebildete Musikhistoriker an Hand von ein bis zwei Faksimiles über die Eigenart der Quelle genauestens orientieren. Es ist hier nicht am Platze, alle Bedenken aufzurollen, die sich gegen jene neuerdings wieder stark aufkommende Editionspraxis erheben lassen, die die Eigenart der Quelle bis zum äußersten zu wahren bestrebt ist. Diese Bestrebungen gingen ja bereits bis zur Forderung von rhombischen Notenformen in den Neuausgaben usw. Es ist schade, daß auch Schrade diesem Fetischismus zum Opfer gefallen ist.

Welche Art der Übertragung ist aber der kunstvollen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts angemessen? Die griffmäßige Übertragung kann vom musikalischen Standpunkt aus nicht befriedigen. Die von der Lautenkommission vorgeschlagene Übertragungsweise, wie sie z. B. in Ausgaben von Koczirz Anwendung fand, kann wohl einer späteren Periode der Lautenkunst, etwa des späten 16. und des 17. Jahrhunderts genügen, nicht aber der Hochblüte der polyphonen Lautenmusik von Luys Milan bis etwa Mattheus Reymann. Sie ist eine Kompromißlösung, die die Lautenmäßigkeit mit der obligaten Stimmführung auszusöhnen versucht. Wie widersinnig manchmal diese Art von Auflösung der Tabulatur ausfällt, sei an einem Beispiel aus den DTÖ, Jg. 18 (Bd. 37) klargemacht. Der Anfang der II. Fantasie von Valentin Bakfark (S. 72) lautet hier:



Dadurch wird das Kopfmotiv im Comes verstümmelt. Die richtige Lösung ist zweifelsohne die:



Aus einer solchen Umschrift der Tabulatur, die der polyphonen Struktur der Musik gerecht zu werden versucht, wird nicht nur diese Polyphonie erkennbar, sondern auch die originale Schreibweise ohne weiteres zu rekonstruieren sein. Schließlich kann die Laute nicht mehr hergeben, als das Letzte des Möglichen. Schreiben wir also einen polyphonen Satz, so wird die Laute sowieso nur die Griffe ausführen und die Einzeltöne nur so lange erklingen lassen, bis ein neuer Ton dieselbe Saite nicht beansprucht.

Wird aber dem Herausgeber die Möglichkeit geboten, eine zweifache Edition vorzulegen, und fühlt er die Unzulänglichkeit beider Arten der Edition (was ich übrigens für die polyphone Art entschieden bestreite), so soll er eine griffmäßige und eine polyphone Fassung nebeneinanderstellen.

Schrade hatte die Möglichkeit, zwei Übertragungen zu bieten, zugunsten einer Faksimilierung des Originals und einer griffmäßigen (aber die Griffe unbezeichnet lassenden) Übertragung versäumt. Er bietet somit nicht viel mehr, als die Tabulatur selbst, die man sich auf photokopischem Wege sicher billiger verschaffen kann als den wahrhaft schön ausgestatteten, luxuriösen Band der Publikationen. Die eigentliche Arbeit des Herausgebers, soweit sie über die trockene Textkritik hinausgeht, ist mit dieser Ausgabe noch nicht geleistet.

Was nun die Textedition selbst betrifft, so ist es schade, daß der Herausgeber auch hierin veralteten Prinzipien folgt. Er überträgt den Tabulaturtext mit diplomatischer Treue und setzt bei offenbaren Fehlern manchmal die Konjektur in einer Fußnote dazu. Daß dadurch das kontinuierliche Lesen des Textes erschwert wird, muß nicht mit Beispielen belegt werden. Dieselbe Schwierigkeit bieten die Taktstriche, oder wie sie Schrade genannt haben will: Tabulaturstriche. Milan kennt zwar den Bindebogen, doch schreibt er statt zweier mit einem Bindebogen verbundenen Semibreven (von je einem Takt) gern eine Brevis, d. h. zwei Takte in einem. Da nun auch Schrade in derselben Takteinteilung überträgt, die Typen der Breves aber nicht sehr stark von den Semibreves unterschieden sind, stößt man beim Lesen immerfort auf scheinbar mangelhafte, unvollständige, siebentaktige Perioden (z. B. in den Pavanen). Die Benennung „Tabulaturstrich" halte ich für überflüssig. Schließlich weiß jeder Studierende schon im ersten Semester, daß die Taktigkeit in alter Zeit nicht mit unserer klassischen Taktigkeit identisch ist. Daß sie aber vorhanden ist, und daß die Striche nicht willkürlich gezogen sind, sondern — mutatis mutandis — Takte bezeichnen, beweist eben die Unvollständigkeit jener achttaktigen Perioden, wenn man statt Breven Semibreven zu lesen verleitet wird.

Im übrigen wäre eine schärfere Kritik am Original mancherorts fruchtbar gewesen. Anstatt einzelne Beispiele herauszugreifen, möge hier ein Fehlerverzeichnis einer einzigen Fantasie (Nr. 27) stehen. Takt 42: im Original richtig, in der Übertragung die Achtelnoten eine Quarte zu tief; T. 78: muß im Original 3 statt 6, in der Übertragung *g'* statt *b'* konjiziert werden; T. 85: Original richtig, Übertragung: tiefste Note im ersten Schlag *as* (nicht *c'*); T. 91: zweiter Schlag im Original fälschlich 3 statt 5, Übertragung richtig; T. 95: in der Übertragung muß die tiefste Note im ersten Schlag *es* heißen (*f* wohl nur Druckfehler); T. 91, 96, 123, 127: im Original muß wohl statt 5 überall 6 konjiziert werden, in der Übertragung die Spitzentöne der Achtelbewegungen dementsprechend *f'* bzw. *b* heißen; T. 160 und 168 ist die Konjektur offenbar falsch, denn die 3 muß auf der Quinta stehen, bloß die 5 auf der Terzera muß in 6 umgewandelt werden. Der Akkord soll also in der Übertragung richtigerweise *f f' as' c'* heißen; schließlich muß im T. 222 der zweite Schlag 5, in der Übertragung *d'* heißen, wie es aus der musikalischen Logik und aus der analogen Stelle T. 203 erhellt. Angesichts der vielen Ungenauigkeiten — auch in der Quasifaksimilenotierung — hätte eine photographische Reproduktion des Originals viel mehr Nutzen getragen als der sicherlich sehr schöne und klare, aber weniger zuverlässige Tabulatursatz: ein Meisterwerk der Breitkopf & Härtelschen Offizin.

Ich kann im Rahmen dieser Besprechung weitere Einzelheiten prinzipieller Natur nicht erörtern; sie seien für eine andere Gelegenheit aufgespart. Ich möchte bloß noch betonen, daß es recht dringlich ist, endlich einmal die Editionspraxis, und zwar nicht nur die der Lautenmusik, unter die Lupe zu nehmen. Wenn es den Historikern gelungen ist, feste und allgemein anerkannte Editionsprinzipien aufzustellen, so kann dies vielleicht auch den Musikwissenschaftlern gelingen, falls sie die Forderungen den Zeiterscheinungen elastisch anpassen und nicht die aus anderen Stilen gewonnenen Erkenntnisse einem Zeitalter aufzwingen wollen. Otto Gombosi.

Monteverdi, Claudio. Tutte le opere, novamente date in luce di Francesco Malipiero. T. XIII: L'incoronazione di Poppea. Asolo, nel Vittoriale degli Italiani 1931 (Wien, Universal-Edition).

Schein, J. H., Sihe, nach Trost war mir sehr bange; 5 st., 1623. — Melchior **Franck,** Es sollen wol Berge weichen; 5 st., 1616. — Joh. **Eccard,** Der Herr Jesus mein Hirte ist; 4 st., 1589. — Joh. **Staden,** Sei nun wider zufrieden; 4 st., 16 . . — Gallus **Dreßler,** Gott hilff mir inn gedult; 5 st., 1575. [„Zuversicht". Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 113—128.] Wolfenbüttel [1931], Gg. Kallmeyer.

Schütz, Heinrich, Unser Herr Jesus Christus; 4 st., 1657. — Melchior **Franck,** O Mensch, bereit das Herze dein; 4 st., 1616. — Ivo **de Vento,** Also hat Gott geliebt die welt; 4 st., 1570. — Joh. **Staden,** O Domine Jesu Christe; 5 st., 1616. — Jacob **Handl,** Recessit pastor noster; 4 st., 1587. — Melchior **Franck,** Ach trewer Heiland; 4 st., 1616. — Heinr. **Schütz,** Vor Gottes Marter; 4 st., um 1665. [„Passionszeit". Jöde, Chorbuch, 2. Teil, S. 14—32.] Wolfenbüttel [1931], Gg. Kallmeyer.

Sieben chromatische Motetten des Barock zu 4—6 Stimmen von Lasso, Hieron. Praetorius, Sweelinck, Haßler und Schein. Hrsg. von Friedrich Blume. (Das Chorwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. Heft 14.) gr. 8°, 26 S. Wolfenbüttel 1931, Gg. Kallmeyer.

Ältere Musik auf Schallplatten

Musik des Orients. Eine Schallplattenfolge, ausgewählt und erläutert von E. M. v. Hornbostel. Herausgegeben von der Kulturabteilung der Carl Lindström A.-G.

Durch die 24 Schallplattenseiten der kürzlich erschienenen Serie „Musik des Orients" wird zum ersten Mal der breitesten Öffentlichkeit ein Zugang zu der vielgestaltigen Klangwelt der außereuropäischen Völker eröffnet. Bisher mußte, wer Proben exotischer Musik hören wollte, den Weg zu den Archiven finden, die das von Forschungsreisenden mit dem Phonographen aufgenommene Material aufbewahren. (Die reichhaltigste Sammlung dieser Art ist das seit Jahrzehnten von Professor Dr. E. von Hornbostel verwaltete Berliner Phonogramm-Archiv.) Oder man mußte sich mit Schallplatten begnügen, wie sie selten und zufällig einmal an dieser oder jener Verkaufsstelle zu haben sind. Beide Möglichkeiten haben sich als wenig geeignet erwiesen, das Verständnis für exotische Musik in weiteren Kreisen zu fördern. Die phonographischen Aufnahmen der Archive dienen vor allem analysierender Forschungsarbeit; sie leisten in dieser Hinsicht der Wissenschaft unvergängliche Dienste. Aber diese Aufnahmen, zu denen aus praktischen Gründen auch jetzt noch billige, handliche, aber primitive Apparate verwendet werden, sind in der Wiedergabe besonders der Klangfarben unvollkommen; sie verhelfen uns daher kaum zu einem sinnfälligen Gesamteindruck, wie ihn gerade der unvorbereitete Hörer braucht. Die für den Handel aufgenommenen Schallplatten wiederum mögen zwar technisch so vollkommen wie möglich sein, sind aber musikalisch von sehr verschiedenem Wert; so gerät der Laie, der etwa nach einer vollgültigen Probe javanischer Kunstmusik sucht, statt dessen nur allzuleicht an einen auf europäischen Instrumenten gespielten Gassenhauer im Geschmack einer entwurzelten Hafenbevölkerung.

Die Schallplattenserie, die E. von Hornbostel aus den Beständen der Carl Lindström A.-G. ausgewählt hat, bietet typische Beispiele aus der Musik der orientalischen Hochkulturen von Ostasien bis Nordafrika. Knappe Erläuterungen zu den einzelnen Platten, sowie zusammenfassende Bemerkungen zu den nach Völkern geordneten Gruppen weisen auf die musikalischen Wesenszüge und die Verwendungsart der Stücke. Bei dem zahlenmäßig ge-

ringen Material, auf das sich die Sammlung beschränken mußte, war es natürlich unmöglich, ein Gesamtbild der orientalischen Musik zu bieten. Trotzdem läßt sich bereits aus dem Dargebotenen eine lebendige Anschauung gewinnen. Voraussetzung hierfür ist allerdings, daß man nicht von vornherein gewissen, leider sehr häufigen Mißverständnissen anheimfällt. Beim Hören exotischer Musik sich die gewohnte abendländische als Norm gegenwärtig zu halten und womöglich aus den Abweichungen der fremden Musik für sie nachteilige Schlüsse zu ziehen, ist eine Einstellung, die den Europäer entweder von der fremden Musik abschrecken oder seine Bemühung um sie unfruchtbar machen muß. Entgegen dem ersten Gehörseindruck, der etwa die Intervalle der javanischen Gong- und Stabspiele als „unrein" erscheinen läßt, sage man sich, daß ganze Erdteile nicht unmusikalisch oder unfähig sind, „rein" zu singen und zu stimmen; entgegen der Neigung, in die Tonfolgen eines ägyptischen oder japanischen Liedes die Funktionen des abendländischen Harmoniesystems hineinzudeuten, erinnere man sich, daß die Entwicklung dieses Systems eine abendländische Angelegenheit ist, und seine Gesetzmäßigkeiten daher nicht auf außereuropäische Musik angewandt werden dürfen. Oder besser: man lasse zunächst alle solche Erwägungen beiseite und versuche sich einfach an die fremde Tonsprache zu gewöhnen, bis man sie nicht mehr als Abweichung von einer Norm, sondern als natürlich gewachsen empfindet, wie sie es tatsächlich ist.

Auch der Neuling wird bald bemerken, daß es eine schlechthin „orientalische" Musik nicht gibt, sondern daß die Musiken der einzelnen orientalischen Völker, trotz vieler gemeinsamer Unterschiede gegenüber der europäischen, voneinander stark abweichen. Besonders auffällig ist der Gegensatz zwischen dem farbigen, im Klang schwelgenden Musizieren der indonesischen Orchester (Nr. 9 — 13, 15) und der melodisch und rhythmisch ziselierten Kammermusik, wie sie einerseits in Japan (Nr. 2), andrerseits in Vorderindien (Nr. 17 und 18) und dem islamischen Orient (Nr. 20 — 23) gepflegt wird. Innerhalb solcher gegensätzlicher Gruppen wiederum wird man Unterschiede finden, die das Temperament der einzelnen Nationen abspiegeln, so in Indonesien zwischen Java und Bali und in der westlichen Hälfte zwischen Indien und dem arabisch sprechenden Orient. Und über diese vergleichende Betrachtung hinaus wird man sich näher mit den einzelnen Musikstücken befassen und dort, wo man anfangs vielleicht nur ein zweckloses Auf und Ab zu hören glaubte, einen sinnvollen Plan, oft eine kunstvolle Architektonik vorfinden.

Daß die Schallplatte dem mit Geduld gerüsteten Hörer die Möglichkeit bietet, eine ihm fremde Musik allmählich und ganz nach seiner eigenen Art für sich neu zu entdecken, gibt ihr einen hohen pädagogischen Wert. Pädagogischen Zwecken kann aber die Serie nicht nur in musikalischer Hinsicht dienen, sondern auch, wie der Herausgeber mit Recht sagt, auf kulturhistorischem und völkerkundlichem Gebiet. Diese Gebiete werden ganz von selbst in den Interessenkreis gezogen, sobald man sich die naheliegenden Fragen stellt, aus welchen Antrieben heraus die orientalischen Völker musizieren, und zu welchen Gelegenheiten die Musikstücke Verwendung finden. Neben Konzertmusik bietet die Sammlung Ausschnitte aus Theaterstücken (Nr. 1, 3, 5 — 7) und lenkt hiermit die Aufmerksamkeit auf die kulturgeschichtlich so bedeutsame Frage nach der Entwicklung des Musikdramas aus kultischen Anfängen. Ein verwandtes Problem berührt die Schattenspielmusik aus Bali (Nr. 11). Besonders hervorzuheben ist, daß auch zwei Beispiele (Nr. 14 und 24) der dem Abendland gänzlich fremden Musik geboten werden, mit der noch die orientalischen Hochkulturen — wie die Primitiven — sich bei Ausübung religiöser Riten in Ekstase hineinsteigern.

Im Interesse der Erweiterung nicht nur unseres musikalischen, sondern auch unseres allgemein kulturellen Gesichtskreises ist diesem ersten wohlgelungenen Versuch die Beachtung weiter Kreise zu wünschen. Sollte sich, wie zu hoffen ist, das Bedürfnis nach einer Fortsetzung ergeben, so gibt es hierfür zwei Möglichkeiten. Die eine bestände darin, das Bild, das von der Musik der orientalischen Hochkulturen gegeben wurde, noch auszugestalten, etwa durch Beispiele, die ein tieferes Eindringen in das melodische Ordnungssystem der vorderorientalischen und indischen Kunstmusik, das System der Maqamen und Ragas gestatten, ferner durch weitere Beispiele für die zahlreichen in Japan unterschiedenen Liedarten und für die dramatische Musik auch Vorderindiens. Auch hiermit würde das Programm, das die Hochkulturen bieten, noch lange nicht erschöpft sein. Ein zweiter Weg würde sich der Musik andrer Kulturschichten zuwenden können. Die vorliegende Serie enthält zwei Proben volkstümlichen Gesangs (Nr. 4 und 19); sie lassen sich ins Ungemessene vermehren, wenn man das musikalische Schaffen der Bauern- und Hirtenvölker in die Betrachtung einbezieht. Freilich würde man hierbei nicht auf die zu Handelszwecken hergestellten Bestände zurückgreifen können, sondern würde genötigt sein neue Aufnahmen

zu machen. Gerade hierdurch würde aber der Forschung gedient sein; sie würde auf diese Weise nicht nur das ihr bekannte Material leichter demonstrieren können, sondern auch unbekanntes Material zur Bearbeitung erhalten. Dies gilt in noch höherem Maße für Aufnahmen von der Musik der Naturvölker. Leider steht der Ausführung solcher Pläne der für sie erforderliche Kostenaufwand entgegen, der sich naturgemäß steigert, je entlegener die aufzusuchenden Gebiete sind; andrerseits werden sie um so dringlicher, als die immer schnellere Verbreitung abendländischer Technik und abendländischen Verkehrs das kostbare Gut der außereuropäischen Volksmusik zu zerstören droht.

Robert Lachmann.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Wien

Am 11. Dezember 1931 hielt Herr Dr. Wassil Spassoff aus Sofia im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität einen Vortrag mit Vorführung von Lichtbildern und Schallplatten: Volksmusik und Volksmusikinstrumente der Bulgaren. Der Vortragende besprach die eigenartige Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volkslieds und behandelte sodann die Musikinstrumente, wobei er Forschungsergebnisse vorlegte, die von den bisher geäußerten Ansichten, z. B. P. Pànoffs, zum Teil stark abwichen. Sie sind geschöpft aus einem sehr reichen, selbstgesammelten Lieder- und volkskundlichen Vorrat, aus dem eigene Aufnahmen mit Grammophon und Diapositiv vorgeführt wurden. Robert Haas.

Mitteilungen

– Die Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Brüssel besitzt folgende Werke der Komponisten, welche im Artikel Josef Zuths, „Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ (ZfM XIV, 2, S. 89ff.) zitiert sind:

Melchior Chiesa. In der Sammelhandschrift 15448 (aus der Bibliothek Wagener), welche *35 Trio a due Violini e Basso* enthält, ist Nr. 35 eine *Sonata a tre per due Violini e Basso del Sig^r Melchior Chiesa.*

Dolphin. Nr. 24653 des Katalogs = *Six Trios à 2 Violons et Basse composés par M. Dolphin. Œuvre 1e. A Paris, chez le Sr Sieber* ... (auch aus der Bibl. Wagener).

Giov. Francesco Giuliani. Nr. 17424 (aus der Bibl. Wagener) = *Six Sonatas for the Piano Forte composed by F. Giuliani, op. 6. London, Harrison, Cluse and C^o.*

Schlik. Nr. 12243 = *III Sonates pour deux Violoncelles par différents autheurs choisies par Pleyel. A Offenbach S/M, chez J. André* (die erste Sonate ist von Bocherini [sic!], die zweite von Schlik, die dritte von Schindlecker [sic!]). — Nr. 24674 = *Trois Quatuors pour 2. Violons, Alto et Violoncelle composés et dédiés A. S. A. S. Monseigneur le Prince Emile Léopold Auguste, Prince héréditaire de Saxe-Gotha et Altenburg, par J. C. Schlick. Œuvre 2. A Gotha et St Petersbourg, chez Gerstenberg et Dittmar* (aus der Bibl. Wagener). Ch. V. d. B.

– Am 6. Dez. 1931 wurde in Marburg der neue Saal des Musikwissenschaftlichen Seminars, der im Dachgeschoß des Jubiläums-Kunstinstituts gelegen ist, eingeweiht. Prof. Dr. Hermann Stephani hielt einen Festvortrag über „Musik und Musikwissenschaft an Universitäten“ und leitete ein Konzert des Collegium musicum instrumentale.

– Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster gibt unter Leitung seines Direktors, Dr. K. G. Fellerer, eine Schriftenreihe: „Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft“ heraus. Die Sammlung wird eröffnet durch: Dr. A. Allerup, „Die *musica practica* des J. A. Herbst. Ein Beitrag zur Geschichte der Schulmusik“.

– Das Musikinstitut der Universität Tübingen gibt bekannt, daß es im Bärenreiterverlag eine Neuausgabe des Schöfferschen Liederbuchs (Mainz 1513) vorbereitet. Das Liederbuch stellt nach H. J. Moser und nach neueren Forschungen des Instituts das weltliche Repertoire der Hofkapelle Herzog Ulrichs von Württemberg dar.

– Vom 2. Heinrich Schütz-Fest (Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft E. V.), das am 27./28. Februar in Flensburg unter Leitung von Johannes Röder stattfindet, liegt jetzt das Programm vor. Es bringt eine reiche Folge von Werken H. Schütz', seiner geistigen Vorgänger und Nachfolger und einen Festvortrag über „Schütz und das Evangelium" von Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

– Das Collegium musicum in Krefeld, das 1929 von Dr. J. Baum gegründet wurde und von ihm geleitet wird, führte jüngst unter anderem Telemanns „Vier Jahreszeiten" auf. Von früheren Veranstaltungen des Collegiums sind besonders bemerkenswert Aufführungen eines Oboenkonzerts von Benedetto Marcello und eines Trompetenkonzerts von Giuseppe Torelli in der Bearbeitung Dr. Baums.

– Prof. Dr. H. J. Moser, Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg, hat am 1. Januar d. J. die Herausgabe der „Zeitschrift für Schulmusik" unter Mitwirkung der bisherigen Herausgeber übernommen. Gleichzeitig treten in den erweiterten Herausgeberkreis der bisherige Schriftleiter, Dr. Hans Fischer-Stettin und Prof. Edmund J. Müller-Köln ein; die Schriftleitung wird von Dr. Fritz Piersig-Berlin übernommen. Die Zeitschrift erscheint im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

– In Dr. L. Nowaks Miszelle „Eine Bicinienhandschrift der Wiener Nationalbibliothek" im letzten Heft (S. 101) muß bei Nr. 89 der Identifizierungen die Angabe lauten:

„89 Josquin, Fuga duorum.
(Haydn, De arte canendi ... 1540, S. 92/93; Glarean, Dodekachordon S. 450/451 ohne Text und Autor.)"

Der folgende Nachsatz ist zu streichen.

Kataloge

Hellmut Meyer & Ernst, Berlin W 35. Versteigerung, Katalog 21. Paganini. Sammlung von Originalporträts und Studienblättern nach dem Leben, aus dem Besitz des verstorbenen Geigenvirtuosen B ... Sonnabend, 19. Dez. 1931.

Henning Oppermann, vorm. Rudolf Geering, Basel. Räumungsanzeiger 281. (IV. Musik — Theater — Tanz. Nrn. 397—496. Zum Teil große Seltenheiten.)

Harold Reeves, London. Catalogue N° 98. 1932. Books on Musical Instruments, their History, Development and Technique. 32 S.

J. A. Stargardt, Berlin W 35. Katalog 327. Goethe und sein Kreis.

(Enthält von Zelter einen 4st. Chor „Goethe's Geburtstag den 28. Aug. [18]25"; bisher unbekannt; ferner von Schubert das [unvollständige] Lied „Pflicht und Liebe" von Gotter, auf der Rückseite des Blattes eine ebenfalls unvollständige Bearbeitung von Kosegartens „An die untergehende Sonne", July 1816.)

Dezember	**Inhalt**	1931

Seite

Helmut Schmidt (Düsseldorf), Zur Melodiebildung Leonins und Perotins . . . 129
Otto Erich Deutsch (Wien) und Cecil B. Oldman (London), Mozart-Drucke . . 135
Karl Wörner (Berlin), Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper . . 151
Miszellen 173
Bücherschau 180
Neuausgaben alter Musikwerke 185
Ältere Musik auf Schallplatten 189
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 191
Mitteilungen 191
Kataloge 192

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Viertes Heft 14. Jahrgang Januar 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Joseph Haydn und die Flötenuhr

Von

Ernst Fritz Schmid, Wien

Wie so manchen anderen mechanischen „Spielwerken" älterer Zeit wohnt auch der Flötenuhr ein tieferer Sinn bei. Ihre ersten Anfänge sind im magisch-alchymistischen Bereich zu suchen, in den Bestrebungen mechanischer Nachahmung organischen Wesens, die ihre letzte Konsequenz in den uralten Versuchen zur Erzeugung des Homunculus sahen, und dies nicht nur auf dem Wege alchymistischer, sondern auch auf demjenigen mechanischer Kunst. Denken wir nur an die phantastischen Versuche zur Konstruktion von Maschinenmenschen und -tieren, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert von Nürnberger Meistern wie Werner und Bullmann und im 18. von dem Franzosen Vaucanson und dem Schweizer Droz angestellt wurden[1]! Hier liegen auch die tiefsten Wurzeln der mechanischen Musikinstrumente, als deren Stammvater wir die Flötenuhr betrachten dürfen; sie versucht die sonst nur durch den Menschen unmittelbar ausgelöste Tonwelt gleichsam ohne menschliches Zutun aus sich selbst zum Erklingen zu bringen und hat so im Grunde immer etwas Zauberisches an sich, wird zu einem seltsam lebendig starren Gebilde, das zwischen belebter und unbelebter Natur in einem eigentümlichen Zwielicht steht. Es ist der magische Reiz der Marionettenbühne, der uns auch beim Anhören einer alten Flötenuhr überfällt und in seinen Bann zieht.

Der Mechanismus der Flötenuhr ähnelt naturgemäß stark dem einer Orgel. Wir haben in der Tat hier eine Miniaturorgel mit mechanischer Traktur, Gebläse und Pfeifenwerk vor uns. Nur wird das Instrument nicht unmittelbar von Menschenhand gespielt, sondern durch ein Uhrwerk, auch Laufwerk genannt. Dieses Uhrwerk versetzt eine Walze in Rotation, welche durch eingeschlagene Stifte und Klammern die Ventile der Pfeifen öffnet; gleichzeitig setzt es die Blasbälge in Bewegung, welche das Pfeifenwerk mit Wind speisen. Festzuhalten ist, daß trotz des Namens „Flötenuhr" dieses Instrument durchaus nicht immer mit einer regelrechten Uhr mit Zeiger und Zifferblatt verbunden zu sein braucht; allerdings ist dies nicht selten der Fall, wobei die Flötenuhr zu bestimmten Zeiten des Tageslaufs, etwa zu jeder vollen Stunde, eines ihrer Stücke erklingen läßt.

Die Geschichte des Instrumentes reicht in Deutschland, soviel wir sehen können, mindestens bis in das Zeitalter der Renaissance zurück. Im Gegensatz etwa zu

[1] S. Johann Heinrich Moritz v. Poppe, Geschichte aller Erfindungen und Entdekkungen . . . Stuttgart 1837, S. 297f.

unserem Grammophon, das sich auf die Kopie, d. h. auf die möglichst getreue mechanische Wiedergabe lebendig produzierter Musik beschränkt, ist die Flötenuhr hierauf nicht allein angewiesen. Vielmehr hat sie sich im Laufe der Jahrhunderte eine recht stattliche Originalliteratur erworben, zu der die größten Meister deutscher Musikgeschichte wertvolle Werke beigesteuert haben. Schon Hans Leo Haßler schrieb selbst „die Stück oder Gsang, so auf Walzen kommen sollten" für das „von sich selbs ohn einigen Handgriff ettliche Gesenger spielende Orgelwerk", das er sich 1601 in Augsburg, einer der ersten Pflegestätten deutscher Flötenuhrbaukunst, von dem armen Barchentweber Georg Heinlein bauen ließ[1]. Zu besonderer Bedeutung gelangte aber die Flötenuhr im späten 18. Jahrhundert, als sich der spielerische Geist des Rokoko dem Erfindergeist der Aufklärung gesellte, in jener bunt bewegten Zeit Cagliostros und Franz Anton Mesmers, die auch dem geheimnisvollen Wesen magischer Experimente, halb im Scherz, halb im Ernst, sehr aufgeschlossen war[2]. Es ist darum nicht verwunderlich, daß gerade die größten Meister jener Epoche sich von diesem seltsamen Instrument anregen ließen und seine Originalliteratur mit eigenen Werken bereicherten. Schon von Händel wissen wir, daß er in höherem Alter Werke für eine mechanische Orgel schuf[3]; später waren es namentlich die beiden Zentren Berlin und Wien, die sowohl im Bau von Flötenuhren als in der Bereicherung ihrer Literatur an erster Stelle standen. Friedrich der Große war ein ausgesprochener Freund der Flötenuhr und so haben besonders die Musiker seines engeren und weiteren Kreises, wie Quantz, K. H. Graun[4], Kirnberger[5], Carl Philipp Emanuel Bach[6] und Wilhelm Friedemann Bach[7] zahlreiche Werke für Flötenuhr geschrieben, unterstützt und angeregt von der blühenden Berliner Flötenuhrindustrie, deren Hauptvertreter Künstler wie Christian Möllinger, Karl Ludwig Elffroth und andere waren. In Mitteldeutschland ist als Komponist für Flötenuhr besonders der Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Rust zu nennen[8]; als Erbauer von Flötenuhren besaßen hier die Dresdner Johann Gottfried Kaufmann und Eduard Böhm bedeutenden Ruf.

Von größter Wichtigkeit für die Geschichte der Flötenuhr und ihrer Literatur wurde aber das Wien der klassischen Zeit. Hier wirkten Mechaniker vom Rang der mit Beethoven befreundeten Brüder Johann Nepomuk und Leonhard Mälzel,

---

[1] Vgl. Friedrich Roth, Der große Spieluhrprozeß Hans Leo Haßlers von 1603-11, in SIMG XIV, S. 34ff. Zur selben Zeit baute in Augsburg Achilles Langenbucher „ein großes Instrument in eine Kirche, welches eine ganze Vesper von 2000 Takten von sich selbst schlug", also ein für damalige Zeiten erstaunlich großes mechanisches Orgelwerk. Vgl. Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, 1779, I, S. 190. Ferner Paul de Wit, Über die Musik mechanischer Musikwerke . . ., in Zeitschr. f. Instrumentenbau VII, Leipzig 1887, S. 122 und Adolf Sandberger in DTB V/I S. LXXIII; der Name lautet jedoch Langenbucher, nicht Lanzerbucher oder Landenbucher.

[2] Zu dieser Zeitströmung, die eine Reaktion auf die Nüchternheit der Aufklärung bedeutet, vgl. u. a. Ernst Weizmannn, Die Geisterbeschwörung in Schillers Geisterseher, Jahrbuch der Goethegesellschaft 1926.

[3] Der Meister war durch die damals schon sehr entwickelte englische Flötenuhrindustrie angeregt worden.

[4] Vgl. Ernst Simon, Friedrich der Große und die mechanischen Musikinstrumente, in Zeitschr. f. Instrumentenbau XXXII, Leipzig 1912, S. 744.

[5] Vgl. sein „Allegro für die Singuhr" in Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern, 4. Sammlung, Berlin 1761, S. 93f.

[6] Vgl. Alfred Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach, Leipzig 1905, Nr. 193. Die Stücke sind entgegen Simons Annahme (a. a. O., S. 745f) sämtlich erhalten; eine Spezialstudie hierzu behält sich der Verfasser vor.

[7] Vgl. Martin Falck, Wilhelm Friedemann Bach, Leipzig 1913, S. 42. Die Frage der Dessauer Johann Sebastian Bach-Spieluhr bedarf noch kritischer Untersuchung.

[8] Vgl. Wilhelm Hosaeus, Fr. W. Rust und das Dessauer Musikleben 1766—96, Dessau 1882, S. 71, Anmerkung.

ferner die Musikmechanistenfamilie Arzt, Johann Georg Straßer, Joseph Hain, Johann Adolf Hoyer und viele andere, die den größten Wiener Tonsetzern jener Zeit mannigfache Anregungen zur Komposition mechanischer Musik boten. Dieser glücklichen Konstellation verdanken wir die wundervollen Werke Mozarts für mechanische Orgel[1] und die in gleicher Weise für das Kunstkabinett des Grafen Deym (Joseph Müller) in Wien bestimmten mechanischen Musikstücke Beethovens[2]; auch Eberl und Cherubini schrieben verschiedentlich für die Musikautomaten der Wiener Mechaniker und speziell der Brüder Mälzel[3].

Erst in neuester Zeit wurde entdeckt, daß von den großen Wiener Meistern Joseph Haydn weitaus am engsten mit der mechanischen Musikpflege seiner Zeit verbunden ist. Noch C. F. Pohls sonst so überaus gewissenhafte Biographie des Meisters (Bd. I und II Leipzig 1878/82) bringt hierzu keinerlei Notiz. Es ist das Verdienst Alfred Schnerichs, erstmalig im Jahre 1922 auf Grund einer Anregung von Julius Schlosser und Robert Lach auf eine der erhaltenen Flötenuhren mit Originalwerken Haydns hingewiesen zu haben[4]; 1926 folgte eine eingehende Beschreibung des Instruments und seiner Geschichte aus seiner Feder[5]. Bei näherer Untersuchung und Verfolgung der Angaben Schnerichs ergab sich jetzt nicht nur, daß uns mehrere alte Flötenuhren mit Haydnschen Originalstücken, sondern auch eine Menge von Handschriften solcher Stücke des Meisters, teils von ihm selbst, teils von andrer Hand geschrieben, erhalten sind. Im ganzen haben sich so nicht weniger als 32 Werke Haydns für die Flötenuhr gefunden, die soeben in einer dem originalen Notenbild entsprechenden Übertragung für Klavier zu zwei Händen erschienen[6]; auch sind einige der Stücke nach dem originalen Klang der erhaltenen Haydn-Flötenuhren auf Schallplatten aufgenommen worden[7].

Joseph Haydn hat stets den Besonderheiten des Musikinstrumentariums seiner Zeit erhöhtes Interesse geschenkt. Außer der Flötenuhr war es z. B. ein anderes Modeinstrument des Rokoko, die Drehleier (Lira organizata), für die er eine ziemlich umfangreiche Literatur schuf[8]. Wir wissen ferner, daß er der mechanischen Theater-

[1] Köchel-Verzeichnis Nr. 594, 608, 616.

[2] Es sind uns drei Stücke Beethovens für Flötenuhr erhalten, von denen je eines durch A. Kopfermann (Die Musik, Jhg. I, S. 1059f) und G. Becking (Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema, Leipzig 1921, S. 165f) veröffentlicht ist. Ferner gehört hierher die 1813 für Mälzels Panharmonikon komponierte Urfassung des Beethovenschen Programmstücks „Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria". die jetzt als Siegessymphonie den Abschluß der Orchesterpartitur bildet.

[3] Vgl. Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Wien 1808, S. 112ff, ferner Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1801, Sp. 736ff.

[4] Alfred Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung, Zürich-Leipzig-Wien 1922, S. 76f und 204; mit einigen Ergänzungen in der II. Auflage des Buchs vom Jahre 1926 (S. 64f, 188 und 263).

[5] Alfred Schnerich, Haydns Orgelwerk, im Alt-Wiener Kalender 1926, S. 139ff.

[6] Joseph Haydn, Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmid, Verlag A. Nagel, Hannover, 1931.

[7] Von der Schallplattenfirma Carl Lindström A.-G. in Berlin. Unter Parlophon B 37040 und Odeon O 4495.

[8] So die prächtigen Notturni für zwei Leiern, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Violen, Violoncell und Baß aus dem Jahre 1790, mehrere Konzerte für eine und zwei Leiern mit Orchester usw., sämtlich geschrieben für König Ferdinand IV von Neapel und den k. k. Legationssekretär Norbert Hadrava in Neapel. Vgl. a. C. F. Pohl, Joseph Haydn II, Leipzig 1882 S. 287. Zwei der genannten Notturni, in denen die Leiern von Haydn selbst

kunst jener Zeit sein Augenmerk zuwandte oder doch von Amts wegen gehalten war, sich mit ihr zu befassen; hat er doch für die deutsche Marionettenoper der Fürsten Esterházy mehrere kleine Opern geschrieben, welche der Kaiserin Maria Theresia so sehr zusagten, daß sie sich das ganze kleine Operntheater nach Schönbrunn bringen ließ[1]. Zur Komposition für mechanische Musikinstrumente wurde er von verschiedenster Seite angeregt. Neben Mälzel war es vor allem der aus Baden bei Wien gebürtige Uhrmacher Johann Georg Straßer, der Haydnsche Werke auf Walzen setzte. 1801 baute Straßer zusammen mit seinem Sohn und dem Orgelpfeifenmacher Gabrahan in Petersburg ein großes „mechanisches Orchester", das auf 15 Walzen, deren jede mehr als zehn Minuten lang spielte, Stücke von Mozart (u. a. vollständig die Klavierkonzerte in *F*dur und *B*dur und das Streichquintett in *B*dur), Eberl und Haydn enthielt. Die 10. Walze spielte die „Sinfonie militaire de Haydn", die auch Mälzel so häufig auf Walzen setzte; die 15. Walze enthielt „eine große Pièce von Haydn, von diesem großen Mann für dieses Werk komponiert"[2]. Johann Nepomuk Mälzel erhielt des öfteren Originalkompositionen Haydns für seine Musikautomaten. Ein zeitgenössischer Gewährsmann berichtet über eines der Mälzelschen Musikwerke: „Ich hörte mehrere Haydnsche Kompositionen, eine Ouvertüre von Mozart, und eine Arie von Crescentini mit der größten Präzision abspielen"[3]. Ein anderer schreibt von dem begabten Mechaniker: „Haydn, Salieri und Cherubini erfreuten ihn durch freundschaftliche Verhältnisse, und schrieben für seine mechanischen Kunstwerke manche musikalische Piece . . ."[4] Die Anzeige des Wiener Kunsthändlers und Verlegers Karl Mechetti vom 7. November 1801 bezieht sich wohl auch auf ein Instrument Mälzels: Karl Mechetti, k. k. priv. Kunst- und Alabasterhandler am Burgerspitalplatze, dem fürstl. Lobkowitzschen Pallaste gegenüber, hat die Ehre einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum die Anzeige von einem sich bei ihm befindlichen ganz neuen großen harmonischen Instrumente zu machen. In demselben befinden sich auf 12 Walzen 19 der auserwähltesten Stücke von den berühmtesten Meistern, z. B. eines Haydn, Mozart, Cimarosa, Paesiello, Weigl, Wranitzky, Süßmayer usw.[5]" Ein großes Panharmonikon, das Mälzel für die Kaiserin von Frankreich baute, enthielt neben Stücken von Mozart, Cherubini, Rigel, Steibelt und Mälzel auch „das Finale einer Symphonie von Haydn" und „Haydns militärische Symphonie mit türkischer Musik[6]." Die Militärsymphonie scheint Mälzel besonders geeignet gefunden zu haben. Ein Panharmonikon, das er 1813 in Wien zur Schau stellte, enthielt neben Werken Cherubinis und Händels („die Ouvertüre und der

durch Flöte und Oboe ersetzt sind, werden demnächst in einer Erstausgabe des Verfassers im Verlag H. Hohler-Karlsbad erscheinen. Vgl. a. Ernst Fritz Schmid, Joseph Haydns Werke für die Drehleier, Münchner Neueste Nachr. v. 22. Nov. 1931, S. 8.

[1] Die Musik zu Haydns Marionettenopern scheint leider bis auf wenige Reste verschollen zu sein. Über die Werke (Philemon und Baucis, Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus, Genovefas vierter Teil, Dido) vgl. Ludwig Wendschuh, Über Joseph Haydns Opern, Rostock 1896, C. F. Pohl a. a. O. I, S. 63f, 79 und 356f, und C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, II, Wien 1867, S. 161ff.

[2] Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1801, Sp. 736ff.

[3] Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1800, Sp. 414f.

[4] Vaterländische Blätter, a. a. O. I, Wien 1808, S. 113.

[5] Wiener Zeitung 1801, S. 3993.

[6] Vaterländische Blätter, a. a. O. I, Wien 1808, S. 113.

schwerfälligste Chor aus Händels Timotheus") auch „Haydns Militär-Symphonie" [1]; ein anderes seiner mechanischen Werke spielte das Andante dieser Symphonie [2]. Die früheste und nachhaltigste Anregung erhielt Haydn jedoch nicht von diesen Mechanikern, sondern von einer Persönlichkeit aus der nächsten Umgebung seines fürstlichen Herrn, dem Esterházyschen Hofbibliothekar P. Primitivus Niemecz [3].

Joseph Niemecz wurde am 9. Februar 1750 als Sohn des Jakob Niemecz und seiner Frau Maria Magdalena zu Vlašim bei Benešov in Böhmen geboren und am 10. Februar von Matthaeus Kalina, dem Primas loci, aus der Taufe gehoben [4]. Er wandte sich dem Studium der Philosophie zu und trat im Sommer 1768 mit Einverständnis der Reichsgräfin Maria Josepha von Auersperg, der Herrin von Vlašim, deren leibeigener Untertan er war, als Novize in den Konvent der Barmherzigen Brüder zu Prag ein [5]. Nach beendetem Probejahr legte er dort unter dem Prior Fr. Caesareus Rohlicek am 29. August 1769 in der Kirche St. Simon und Juda als Frater Primitivus die Ordensgelübde ab [6]. 1776 finden wir ihn in Königgrätz, wo er sich am 26. Dezember entgegen der sonstigen Gepflogenheit der Barmherzigen Brüder zum Priester weihen ließ [7]. Als Pater Primitivus Niemecz wurde er um 1780 nach dem Tode des fürstlich Esterházyschen Bibliothekars Ph. G. Bader [8] dessen Nachfolger auf Schloß Esterháza in Ungarn mit einem Gehalt von jährlich 643 Gulden 45 Kreuzern [9]. 1795 wurde er in gleicher Eigenschaft nach Wien versetzt, wo sich im fürstlichen Palais gleichfalls eine bedeutende Bibliothek befand [10]. Als Gehilfe war ihm seit Winter 1795 Joseph Gurck, der Diener des kurz zuvor verstorbenen Barons Güntherode, einer der abenteuerlichsten Gestalten jener Jahre, beigegeben worden [11]. In seiner Stellung als Bibliothekar betätigte sich Niemecz auch literarisch;

[1] Ibidem, Jahrgang 1813, Bd. I, S. 32.

[2] Berliner Mus. Zeitung 1805, Nr. 40.

[3] C. F. Pohl, Joseph Haydn a. a. O. II, S. 100 verleiht ihm irrtümlich die Würde eines „Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder"; Primitiv (Primitivus) war jedoch lediglich sein Klostername. F. S. Gaßner, Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart 1849, S. 656, nennt ihn „Peter Primitiv Niemecz", indem er aus Versehen den Pater zum Peter macht.

[4] Auszug aus dem Taufbuch des Dekanats in Vlašim, kollationiert mit einem Taufzeugnis im Archiv der Barmherzigen Brüder in Prag vom 15. Juli 1768. Bei Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1815, II, Sp. 390 ist fälschlich Domazliče (Taus) als Geburtsort angegeben; hiernach auch bei Konstant v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Wien, Bd. 20, S. 347.

[5] „Weglosbrief" der Gräfin Auersperg vom 13. Juli 1768, Archiv der Barmherzigen Brüder in Prag.

[6] Nach den schriftlichen Gelöbnisdokumenten im Archiv der Barmherzigen Brüder zu Prag vom 28. und 29. August 1769.

[7] „Catalogus . . . R. Fratrum . . . Ord. St. Joannis dei ab Anno 1683—1788", Archiv der Barmherzigen Brüder zu Wien.

[8] Philipp Georg Bader war zugleich für das fürstliche Theater als Leiter des technischen Apparats tätig gewesen; auch lieferte er mehrere deutsche Übersetzungen italienischer Operntexte. S. C. F. Pohl, J. Haydn II, S. 8. Er wurde im Jahre 1745 geboren und starb am 2. Januar 1780 zu Esterháza (Pfarr-Reg. Süttör in Ungarn).

[9] Simon Meller, Az Esterházy képtár története, 1915, S. 16. Diesen Gehalt bezog er bis in seine letzten Lebensjahre; der „Personal und Salarial Stand des Hochfürstl. Esterházyschen Majorats vom 14ten Julii 1801" (handschriftlich im Besitz von Frl. Marianne Fajt in Eisenstadt) nennt neben ihm Jean von Marialla, Bibliothecarius, mit 1000 und den oben genannten Joseph Gurck, Bibliotheksdiener, mit 108 Gulden Gehalt.

[10] Simon Meller a. a. O. S. XXXIII und XLII.

[11] Simon Meller a. a. O., S. 13. Karl Freiherr von Güntherode (geb. Fontefonto 1740, gest. Eisenstadt 16. Okt. 1795) war Ordensbruder des Servitenordens, hatte sich aber den vorgeschriebenen Bart abgeschnitten, den er fortan in der Tasche bei sich trug. Durch den beißenden Spott seiner anonymen kirchenfeindlichen Schriften (Der Bart. Eine wahre

er ist mit größter Wahrscheinlichkeit der Verfasser des Buches „Beschreibung des Schlosses Esterház", das 1784 anonym in Preßburg erschien[1]. Neben seinen amtlichen Funktionen trug er noch die Würde eines Hofkaplans[2], die er nach Ausweis der Pfarrmatrikeln in Süttör häufig ausübte. Seine Lieblingsbeschäftigung war die Musik; er war musikalisch hochbegabt und spielte eine Reihe von Instrumenten mit außergewöhnlichem Geschick, so Klavier, Harfe, Violine, Viola da Gamba und Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nikolaus Esterházy[3]; diese Fertigkeiten erwarben ihm gewiss die besondere Wertschätzung seines Fürsten, der wohl bei der Anstellung seines neuen Bibliothekars auch dessen musikalische Verwendbarkeit in Betracht gezogen hatte. Es nimmt so nicht Wunder, daß wir den vielseitigen geistlichen Herrn, den wir leicht an Habit und Tonsur erkennen, auf der Darstellung einer Opernaufführung im fürstlichen Theater zu Esterháza als Cellisten mitten in der fürstlichen Kapelle an der Seite Haydns sehen, der den Generalbaß am Cembalo ausführt[4]. Die Bekanntschaft mit Haydn gestaltete sich für ihn sehr fruchtbar; er erwarb sich rasch die Freundschaft des Meisters, der ihm gründlichen Unterricht in der Komposition erteilte. Unter seiner Anleitung komponierte er zahlreiche Sonaten, Duette und Konzerte für die verschiedensten Instrumente, „die ihres ächten Satzes wegen von allen Kunstkennern Beyfall erhalten haben"[5]; leider war von diesen Werken bisher nichts aufzufinden.

Die merkwürdigste Begabung des Paters lag aber noch auf einem andern Gebiet; er verfügte über ganz erstaunliche Kenntnisse und Fähigkeiten im Bereich der Mechanik, die ihn im Verein mit seinem musikalischen Können zu einem hervorragenden Meister auf dem Gebiet der Musikmechanik machten; woher er die Anregung zu dieser Beschäftigung erhielt und ob er sie etwa schon in seiner böhmischen Heimat empfangen hatte, deren Uhrenindustrie auf hoher Stufe stand, ist nicht bekannt. Ein Zeitgenosse schreibt von ihm: „Überdieß machte er auch sehr glückliche Versuche an verschiedenen Orgel- und Uhrwerken, und wußte sie mit Figuren und Stücken, Sonaten und kleinen Konzerten auf die Art, wie man Tischorgelwerke verfertiget, zu versehen"[6]. So gab es in den fürstlichen Schlössern zu Eisenstadt und Esterháza teilweise von seiner Arbeit eine Reihe kunstvoller musikalischer Automaten: ein musizierendes Spinnrad, einen musizierenden Sessel, eine tönende Sackuhr, einen Schachspielautomaten und dergleichen mehr: das groteskeste waren die mit einer Wasserkunst verbundenen nackten Figuren von Adam und Eva im großen Saal des Schlosses zu Eisenstadt[7]. Sein Ruf als Künstler auf diesem Gebiet ver-

---

Geschichte aus dem Reich der Lebendigen, o. O. 1785; Geschichte der Männer ohne Hosen ... Ein Roman, o. O. 1788; Komische Merkwürdigkeiten aus alten theologischen Makulaturen, Rom, Madrid und Katzenellenbogen 1790 usf.) machte er sich beim Klerus äußerst verhaßt. Seinen reichen Nachlaß an Handschriften und Kupferstichen kaufte Fürst Esterházy an.

[1] Simon Meller a. a. O., S. XXXIII.

[2] Andreas Vályi, Magyarországnak leirása, Bd. I, Buda 1796, S. 629.

[3] Gottfried Johann Dlabacz, a. a. O. II, Sp. 390.

[4] Das hübsche Bild finden wir bei Alfred Schnerich, Joseph Haydn, II. Auflage bei S. 65 produziert. Es befindet sich im Besitz von Herrn Viktor E. Pollak in Wien.

[5] Gottfried Johann Dlabacz a. a. O. II Sp. 391.

[6] Gottfried Johann Dlabacz, a. a. O. II, Sp. 391.

[7] Matthias Korabinsky, Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn, Preßburg 1786, Stichwort Eisenstadt und Esterháza. S. a. André Csátkai, Kis képek az Esterházyak kismartoni udvarából, in der Zeitung Sopronvármegye vom 4. November 1923, ferner Otto Aull, Eisenstadt, Ein Führer durch seine Geschichte und Kunst, Eisenstadt 1931, S. 85f. In fürstlich Esterházyschem Besitz befindet sich ein prunkvoll verziertes Virginal mit selbstspielendem Musikwerk aus dem Besitz der Fürstin Maria Anna Louise Esterházy (gest. 1782); die Stifte der durch ein Uhrwerk bewegten Walze wirken auf die Docken und bringen so die Saiten zum Klingen. Haydn, der mit der Fürstin nicht selten musiziert haben soll, hat das Instrument bestimmt gekannt; sein Verfertiger ist jedoch kaum Niemecz,

breitete sich rasch, so daß Andreas Vályi um 1795 von ihm schreiben konnte: „Ein hervorragender und großer Meister ist der Hochwürd. Herr Primitiv Niemecz, seiner fürst. Durchlaucht Bibliothekar und Hofgeistlicher, der so beachtenswerte musizierende Uhren verfertigt, daß sie auch die berühmtesten Wiener großen Meister bewundern und nicht in allem erreichen können. Sogar im Ausland kennt und schätzt man seine schönen Fähigkeiten hoch“[1]. Die Flötenuhren, die uns, wie wir später sehen werden, von ihm erhalten sind, bestätigen vollauf das ehrenvolle Urteil des ungarischen Lexikographen. Eine Spitzenleistung erreichte Niemecz 1798 mit der Konstruktion eines größeren mechanischen Orgelwerks, das er nach seinen Plänen von dem Wiener Orgelbauer Anton Walter erbauen ließ[2]. Die Wiener Zeitung berichtet über dieses eigenartige Instrument: „In den Mittagsstunden des vergangenen Freytages, den 30. März, stellte der berühmte Mechaniker, Pater Primitiv Niemecz, aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, und Fürst Niklas Esterházyscher Bibliothekar in Wien, eine sich selbst spielende, nach England bestimmte große Kunstorgel in dem hiesigen großen Universitätssale, dem zahlreich versammelten Publikum öffentlich dar. Der seinen Maschinen ganz eigene pünktliche und liebliche Vortrag der ausgesuchtesten Musikstücke, erwarb seinem Kunsttalente abermahl den ungetheilten Beyfall der ersten Kenner, so wie die Bestimmung der Eintritts-Einnahme[3] zur Unterstützung einer braven Familie, seiner edlen Denkungsart zur besonderen Ehre gereichet“[4]. Das Instrument war in Länge und Breite je eine Elle (78 cm) groß und wurde von einem Kaufmann in London erworben[5]. Ernst Ludwig Gerber, der Niemecz zu den „berühmten Mechanikern unseres Zeitalters“ rechnet, berichtet, daß dieses Orgelwerk in zwei achtfüßigen Registern von zusammen 112 Pfeifen bestand und einen Umfang von *C* bis *g'''* besaß; es spielte die Ouvertüre aus Mozarts Zauberflöte „wie ein großes Orchester“, ferner drei andere Stücke von Mozart und zwei von Haydn[6]. Graf Zinzendorf, der die Ausstellung der Orgel besuchte, schreibt: „ . . . après midi je fus a l'Université au premier etage entendre l'orgue sans clavessin exécutée par Walter d'après les principes du P. Primitiv Niemecz de l'ordre des freres de la misericorde. Elle est vendue en Angleterre. On la fait aller moyennant une manivelle qui ne change jamais de vitesse et produit cependant toutes les variations possibles . . .“[7] Sehr zu bedauern ist, daß der Verbleib dieses Instrumentes bisher nicht festzustellen war, umsomehr als mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, daß die beiden Haydnschen und vielleicht auch eines oder das andere der Mozartschen Stücke Originalwerke für Flötenuhr gewesen waren.

---

sondern ein früherer Meister. S. den Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892, S. 272, (Nr. 107).

[1] Andreas Vályi, a. a. O.

[2] Anton Walter, Hof- und bürgerlicher Orgelinstrumentenmacher und Klavierfabrikant, geb. um 1751, gest. in Wien am 11. April 1826. Mozart bevorzugt seine Klaviere sehr, während ihn Haydn nicht so sehr schätzt. Letzterer schreibt 1790 an Frau von Genzinger über Walters Klaviere: „Gewiß ist's, daß Herr Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich teuer“. S. C. F. Pohl, J. Haydn II, S. 157.

[3] Der Eintrittspreis betrug 40 Kreuzer; s. die Zeitschrift Magyar Hirmondó, Jahrg. 1798 S. 26, mitgeteilt bei A. Csatkai a. a. O.

[4] Wiener Zeitung vom Mittwoch, den 4. April 1798, S. 963.

[5] S. Magyar Hirmondó, a. a. O.

[6] Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1813, Bd. III, S. 589f. Gerber stützt sich auf die oben genannte Stelle in der Wiener Zeitung und auf den Allgemeinen Literarischen Anzeiger, Leipzig, vom 24. Mai 1798 (S. 840).

[7] Handschriftliches Tagebuch des Grafen Zinzendorf sub dato 30. mars 1798, Haus-Hof- und Staatsarchiv Wien.

Niemecz starb in Wien am 9. Januar 1806 im „Russischen Hause Nr. 60 zu St. Ullrich“ an der Lungensucht[1]. Am 17. Januar wurde auf Betreiben des Fr. Paschalis Fiala, Priors des Wiener Barmherzigenkonventes, über seinen Nachlaß die „enge Sperre“ verfügt, „weil . . . die höchste Gefahr vor einer Verschleppung . . . vorhanden war“[2]. Wenige Monate später erfahren wir aus der Wiener Zeitung näheres über diesen interessanten Nachlaß; wir lernen dabei den oben genannten Joseph Gurck, Bibliotheksdiener bei Fürst Esterházy, als Schüler des Paters in der Flötenuhrbaukunst und als Verkäufer seines Nachlasses kennen[3]: „Nachricht. Joseph Gurck nimmt sich die Ehre, dem hochgeehrten Publikum bekannt zu machen, daß in seiner Wohnung an der Glacis im k. ungarschen Noble-Garde-Haus im ersten Stock verschiedene von dem verstorbenen, in seiner Kunst wohl bekannten Herrn P. Primitiv Niemecz, gewesenen fürstl. Esterházyschen Bibliothekar verfertigte große und kleine musikalische Spieluhren und Maschinen täglich früh von 9 bis 12 Uhr zu sehen, und um die billigsten Preise zu veräußern sind. Auch können bei Obgenanntem in Betreff solcher Spielmaschinen Bestellungen gemacht werden, wodurch er sich als Schüler dieses berühmten Mannes durch seine Arbeit den Herren Liebhabern und Kunstfreunden Genüge zu leisten schmeicheln kann“.

Der Nachlaß des kunstbegabten Paters zerstreute sich in alle Winde. Aber eine Kette von glücklichen Fügungen hat uns drei prachtvolle Flötenuhren von seiner Arbeit in die heutige Zeit herübergerettet, die sämtlich durch den Umstand bedeutungsvoll sind, daß sie ausschließlich Originalwerke Joseph Haydns spielen. Niemecz erhielt die Kompositionen für seine Instrumente unmittelbar von seinem musikalischen Lehrmeister und Freund selbst, der uns in diesen Stücken wahre Kostbarkeiten edelster Kleinkunst beschert hat. Die mechanische Konstruktion der drei Instrumente, deren Entstehungsdaten die Jahre 1772, 1792 und 1793 sind, stimmt in allen wesentlichen Punkten überein; nur ist ein gewisser Fortschritt der Praezisionsarbeit hinsichtlich der Trakturgelenke festzustellen. Die Instrumente besitzen einen rechteckigen Sockel aus Eichenholz mit vier Füßen, der auf einen Tisch gestellt werden kann; auf ihm sind Gebläse und Walze samt dem Uhrwerk nebeneinander montiert, während im Boden des Sockels das Pfeifenwerk in liegender Stellung angebracht ist. Die längsten Pfeifen dieser Reihe liegen in der Mitte und sind gekröpft, anschließend reihen sich nach beiden Seiten die andern Pfeifen in alternierender Folge entsprechend dem alternierenden Grundprinzip im Bau des Pfeifenwerks einer großen Orgel an. Die Pfeifenzahl dieser Miniaturorgeln ist verschieden; das Werk von 1772 besitzt 25 (Nb 6c), das von 1792 17 Nb. 6a) und dasjenige von 1793 29 Pfeifen (Nb. 6d). Das Pfeifenwerk stellt in allen drei Fällen ein einziges gedecktes Flötenregister 4′ dar. Die Pfeifen bestehen aus mehrerlei Holz; ihre „Decke“ (Vorderansicht) besteht aus Birnholz, das „Rohr“ (die übrigen drei Seiten der Pfeifenlänge) aus Fichtenholz (1772, 1792) oder Ahornholz (1793), während der „Spruch“ (Labium) aus zweierlei Stücken zusammengesetzt ist. Klanglich ist das späteste Werk am kräftigsten; allen drei Instrumenten eignet aber eine ganz eigentümliche Transparenz des Klangs, die etwa an den eines sehr zarten und nicht im geringsten streichenden gedeckten Labialregisters einer süddeutschen Orgel jener Zeiten erinnert[4]. Der Tonumfang der Instrumente reicht von der oberen Hälfte der kleinen oder dem Beginn der eingestrichenen bis zum Beginn der dreigestrichenen Oktave; die Tonreihe erscheint je nach den dafür geschriebenen Stücken

[1] Totenprotokoll der Stadt Wien 1806, Stadtarchiv.

[2] Stadtarchiv Wien, Schottenabhandlungen 1806, 2. Reihe 24, 316, Sperrs-Relation. Wir entnehmen hieraus, daß Gurck die Testamentsurkunde des Paters besaß und dessen nächste Anverwandte, die ledigen Dienstmägde Marianne und Anna Niemecz, damals in Wien lebten.

[3] Wiener Zeitung 1806, S. 2586 (28. Mai 1806).

[4] Man denke etwa an die köstlichen zarten Labialstimmen der Spätbarockwerke Karl Riepps u. Joseph Gablers in den Benediktinerstiften Ottobeuren und Weingarten in Schwaben.

chromatisch und diatonisch angelegt, wobei besonders bei den tiefsten Tönen, die nur als diatonische Fundamentalschritte gebraucht wurden, die Chromatik zu fehlen pflegt.

Jedes der drei Instrumente enthält nur eine einzige Walze[1]; sie ist innen hohl nach Art einer Röhre und in Lindenholz aus mehr als 30 einzelnen Teilen gefügt; ihre Größe variiert jeweils nach der Zahl und Länge der Musikstücke des betreffenden Instrumentes. Die Walze von 1772 enthält 16 Stücke, während die beiden andern Walzen nur je 12 Stücke spielen. Die Walze verschiebt sich von Stück zu Stück um minimale Beträge seitwärts mitttelst einer „Schnecke" und eines Sperrades, welches je nach der Stückzahl 16 bzw. 12 Sperrzähne besitzt. Diese letztere Konstruktion ist eine Eigentümlichkeit gerade der Instrumente unseres Paters Niemecz. Die in die Walze eingesetzten Stifte und kleinen Klammern bestehen aus Messing, die „Claves", welche bei der Rotation der Walze durch diese Stifte und Klammern angehoben werden und so weiter auf die Traktur wirken, sind aus Stahl; das Trakturwerk endlich, das von den Claves zu den Pfeifenventilen führt und sehr leicht beweglich sein muß, besteht aus dem leichten Lindenholz. Die Auslösung der Walzenrotation und damit der Musikstücke kann bei allen drei Instrumenten durch einen einfachen Hebel (Zugvorrichtung) erfolgen. Während aber bei der Flötenuhr von 1772 und 1792 das gewünschte einzelne Musikstück nicht ohne weiteres eingestellt werden kann, sondern die sämtlichen Stücke nur der Reihe nach abgespielt werden können, zeigt hier die Flötenuhr von 1793 eine wesentliche Verbesserung; bei ihr kann mit Hilfe beliebiger Zeigerstellung an einem mit dem Sperrad verbundenen besonderen Zifferblatt jederzeit das gewünschte einzelne Stück ausgelöst werden. Die Flötenuhr von 1792 befindet sich als einziges der drei Instrumente noch im Sockel des originalen Gehäuses einer regelrechten gehenden Uhr mit Zeiger und Zifferblatt[2]; sie spielt noch heute mit der größten Präzision zu jeder vollen Stunde automatisch eines ihrer 12 Stücke, wobei die Auslösung vom oberen Uhrwerk der gehenden Uhr aus durch eine Hebelübertragung mit Schnur und Welle erfolgt. Auch das Instrument von 1793 scheint ursprünglich mit einer solchen Uhr verbunden gewesen zu sein, wie die Anzahl (12) der Stücke und verschiedene Spuren von Bohrungen im oberen Gestänge des Orgelwerks nahelegen.

Das Gebläse besteht jeweils aus zwei Schöpfbälgen und einem Magazinbalg; die Bälge sind aus Leder, Deckel und Boden aus eingelegtem Holz (1772 und 1792) gearbeitet oder messinggefaßt (1793). Seine Betätigung erfolgt mittelst Exzenter-Übertragung vom Uhrwerk aus. Dieses letztere versetzt gleichzeitig auch die Walze in Rotation, wobei die Geschwindigkeit der Umdrehung durch einen propellerförmigen Windfang (Regulator) in bestimmten Grenzen eingestellt werden kann. Das Uhrwerk, oder wie Haydn selbst es nennt, das „Lauffwerk", wird durch Federkraft bedient; die Feder ist in der zylindrischen Messingkapsel des „Federhauses" eingeschlossen. Ihre Spannung wird mittelst einer starken Darmsaite erzeugt, die durch eine Aufziehkurbel auf einen konischen Wellengang gezogen wird. Die Instrumente von 1792 und 1793 sind durch den Erbauer auf der Walze signiert, wobei die Inschrift bei der Rotation der Walze kurz nach Beginn jedes Stückes quer über ihre ganze Breite in Zierschrift geschrieben erscheint. Sie lautet im ersteren Fall: „P. Primitivus Nemetz Ordinis S. Joan. de Deo[3] Sacerdos fecit in Esterhas Anno 1792"; im letzteren Fall nimmt die Inschrift nicht mehr besonders auf die Ordenszugehörigkeit des Paters Bezug: „Primitivús Niemecz C^{mi} Principis Esterházy Bibliothecarius fecit

[1] Die meisten Flötenuhren jener Zeit hatten im Gegensatz hierzu mehrere auswechselbare Walzen, wobei die Anzahl der Walzen und damit der Stücke auf 50 und mehr steigen konnte. Vgl. das oben bei Mälzel und Straßer gesagte.

[2] Dieses Gehäuse ist in der Tat noch das alte und nicht um 1870 erneuert, wie Alfred Schnerich, Joseph Haydn ... II. Auflage S. 263 annimmt.

[3] St. Johannes de Deo ist der Ordenspatron der Barmherzigen Brüder.

in Esterhas. Anno 1793". Das früheste der drei Werke (1772) stimmt in der ganzen mechanischen und musikalischen Anlage derart mit den beiden andern überein, daß wir seine Herkunft von Pater Niemecz mit Bestimmtheit annehmen können, auch ohne daß uns eine ausdrückliche Signierung vorliegt[1].

Das äußere Ansehen der drei Flötenuhren ist zwar der mechanischen Konstruktion nach sehr ähnlich, dem Rahmen nach aber verschieden. Die Flötenuhr von 1792 bietet einen ganz besonders reizvollen Anblick[2]. Sie ist im Sockel einer prächtigen, 71 cm hohen Stockuhr im Louis XVI = Stil verborgen[3]. Die Stockuhr zeigt Tage, Stunden und Minuten an und löst zu jeder vollen Stunde eines der 12 Musikstücke selbsttätig aus. Das Zifferblatt ist mit einem zierlichen Bildchen in schwarz-weißer Emailarbeit geschmückt, das einen Offizier mit Dreispitz und Degen hoch zu Roß auf einer Wiese zeigt, deren Hintergrund eine Festung mit Mauerzinnen und Türmen bildet. Möglicherweise spielt diese Darstellung auf einen ersten kriegerischen Besitzer der Uhr an. Unterhalb des Zifferblatts erscheint hinter einem verglasten kreisrunden Guckfensterchen das zierliche diskusförmige Pendel aus Messing. Der breit vorspringende Sockel, der in seinem Innern das Musikwerk birgt, trägt zu beiden Seiten je eine polychromierte Holzplastik. Diese Plastiken stellen zwei bärtige Greise in bunten antiken Gewändern dar, die goldne Lorbeerkränze auf den Häuptern tragen und aufgeschlagene Folianten in Händen halten; jeder sitzt seitlings auf einem ruhenden goldenen Löwen. Es dürfte sich hierbei um Darstellung zweier antiker Philosophen handeln. Die Frontalseite des Sockels trägt in der Mitte ein ovales goldgefaßtes Medaillon, das in Ölmalerei auf Holz eine Kopie der musizierenden Gruppe von Antoine Watteaus „Leçon d'amour" zeigt; die Umkehrung der Situation deutet darauf hin, daß die Kopie nach einem Stich des Watteauschen Gemäldes vorgenommen wurde[4]. Das ganze wundervolle Stück, das diese Uhr darstellt, ist trefflich erhalten; es wurde 1898 von dem Wiener Verleger Dr. Karl Urban[5] bei einem Antiquar in der Kärntnerstraße in Wien erworben und seiner Gemahlin zum Weihnachtsfest dieses Jahres überreicht[6]. Ursprünglich befand sich die Flötenuhr im Besitz der fürstlichen Familie Liechtenstein[7], und zwar in Mähren, wie der auf dem Blasbalg befindliche Reparaturvermerk des Orgelmachers Maretka in Olmütz ausweist. Daß Haydn herzliche Beziehungen zum Hause Liechtenstein pflegte, ist bekannt; war doch die Gemahlin seines letzten Fürsten, Maria Josepha Hermenegild, geb. Prinzessin Liechtenstein, seine besondere Gönnerin, für deren Namensfest (Mariae Namen) der Meister mehrere seiner späten großen Messen schrieb und der er so

---

[1] Mit besonderer Auszeichnung müssen in diesem Zusammenhang die Mechaniker und kunstfertigen Dilettanten genannt werden, die seit so langer Zeit ihre Sorgfalt der Reparatur und Instandhaltung der drei Instrumente gewidmet haben. Für die Flötenuhr von 1772 kommen in Betracht der Wiener Uhrmacher Graf (1832) und die Besitzerin Frau Paula Teubner-Reghem (1895), für diejenige von 1792 der Uhrmacher A. Schell (1862), der Orgelmacher Fr. Maretka in Olmütz (1894) und der Wiener Musikmechaniker Philipp de Ponti (1898), für das Instrument von 1793 endlich der vortreffliche Uhrmacher Jörg in Meran. Neuerdings nimmt sich der Musikmechaniker Richard de Ponti, der Sohn des obigen, in liebevoller Weise um die Erhaltung der Instrumente an.

[2] Eine Vorderansicht dieser Uhr findet sich in der oben erwähnten Druckausgabe der Flötenuhrstücke Haydns.

[3] Die Breite des Sockels beträgt 51, die Tiefe 35 cm.

[4] Für diesen freundlichen Wink danke ich Herrn Dr. André Csatkai in Eisenstadt bestens.

[5] Der Vater von Herrn Hans Urban in Wien, dem jetzigen Besitzer der Flötenuhr.

[6] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Richard de Ponti, dessen Vater das Instrument damals in Stand setzte.

[7] Diese Angabe beruht auf einer Mitteilung aus dem Munde des verstorbenen Dr. Karl Urban. Daß die Liechtensteins Interesse für derartige Instrumente besaßen, ist bekannt. Unter den Auftraggebern J. N. Mälzels für „Spieluhren, musikalische Ruhebetten, kleinere Secretärs" usw. ist auch der regierende Fürst Liechtenstein genannt. Vgl. Vaterl. Blätter f. d. österr. Kaiserstaat, I, Wien 1808, S. 113.

manche Klaviersonate widmete[1]. Es ist somit sehr naheliegend, daß Haydn die Uhr samt dem Flötenwerk einem Mitglied der fürstlichen Familie Liechtenstein zum Geschenk gemacht hat.

Die Flötenuhr von 1772 soll ehemals auch mit einer Uhr im josephinischen Geschmack verbunden gewesen sein, die mit einem Mohrenkopf geschmückt war und durch den Fall einer Kugel die Musikstücke auslöste. Dieser künstlerische Schmuck wurde samt der gehenden Uhr um 1863 aus dem Nachlaß von Franz Reghem[2] dem längst verstorbenen Pfarrer Michael Blümml in Wien geschenkt und ist seither leider verschwunden. Das Orgelwerk blieb jedoch im Besitz der Familie Reghem und befindet sich heute im obersten Fach eines Schrankes im Stil der Laxenburger Gotik[3]; es ist durch eine sogenannte falsche Lade mit zierlichem holzgeschnitztem Maßwerk geschützt. Die Höhe des Instruments beträgt 26, die Breite 61 und die Tiefe 31 cm. Ein Attest von Klara Brandeisky (geb. Reghem) vom 18. Dezember 1905 beglaubigt die Herkunft des Werks: „Ich war im Jahre 1834 als neunjähriges Kind Ohrenzeugin, wo die damals schon längst verheiratete Anna Fux, geb. Gassmann, einem Herrn, welcher zu Besuch da war, diese 16 Musikstücke vorspielen ließ und auf ihre Originalität hinwies". Nach der Familientradition hat Joseph Haydn das Instrument im Jahre 1772 der Frau Barbara Gassmann, geb. Damm, der Gemahlin seines Freundes, Hofkapellmeisters Florian Leopold Gassmann, zur Geburt ihrer Tochter Anna Maria verehrt. Anna Maria Gassmann, die Schwester der später so gefeierten Wiener Opernsängerin Maria Therese Rosenbaum-Gassmann, mit der Haydn sehr befreundet war, wandte sich späterhin der Gesangskunst zu und heiratete den Wiener Hofkapellmeister Peter Fux. In höherem Alter lebte sie bei der Nichte ihres Mannes, Frau Josephine Reghem-Minetti, die sie bei ihrem Tod[4] zu ihrer Universalerbin einsetzte. So kam das Instrument in die Familie Reghem. Wenige Monate nach dem Tode der Anna Maria Fux-Gassmann bot ihre Erbin das Instrument schon zum Kauf aus, glücklicherweise ohne Erfolg. Der „Österreichische Volksbote" berichtet am 1. Januar 1853[5]: „Noch unbekannte Kompositionen von Joseph Haydn sollen in Mariahilf, Siebensterngasse Nr. 91, im ersten Stock zu hören sein, wenn es nämlich kein Puff ist!! Es ist dort eine Spieluhr zu verkaufen, und der Verkäufer behauptet, daß sie mittelst einer einzigen Walze 16 Stücke spiele, welche sämtlich von Joseph Haydn für diese Spieluhr komponiert wurden und nie im Stich erschienen sind (Na! Möglich ist's schon, aber wahrscheinlich nicht!)". Heute ist das wertvolle Stück, dessen Besitzer so unbilligerweise der Unehrlichkeit geziehen worden waren, im Besitz von Frau Paula Teubner-Reghem in Wien, einer Enkelin von Josephine Reghem-Minetti[6].

Die dritte und letzte der drei Flötenuhren besitzt keinerlei kunstvolles Gehäuse, obwohl anzunehmen ist, daß sie vor Zeiten auch ein solches besaß; das Instrument ist mit einer Höhe von 30, einer Breite von 74 und einer Tiefe von 36 cm das größte der erhaltenen[7]. Haydn hat bei der Auflösung der fürstlich Esterházyschen

[1] Die Fürstin war 1768 geboren und starb 1845; seit 1783 war sie mit Fürst Nikolaus vermählt, der 1794 zur Regierung gelangte. Von den Messen ist u. a. die Paukenmesse und die Harmoniemesse für ihr Namensfest geschrieben. Ihr Bild s. bei Alfred Schnerich, J. Haydn, II. Aufl. 1926, S. 105.

[2] Der Großvater der jetzigen Besitzerin, Frau Paula Teubner-Reghem in Wien.

[3] Nach Alfred Schnerich, Haydns Orgelwerk, a. a. O., S. 142 dürfte der Schrank um 1810 entstanden sein. Hier finden sich auch mehrere Abbildungen des Instruments.

[4] Sie starb am 27. August 1852 (nicht 1856, wie A. Schnerich a. a. O., S. 140 angibt).

[5] Jahrg. V, Nr. 1; der Herausgeber des Volksboten war Bäuerle. Konstant v. Wurzbach hat die Stelle in seinem „Biographischen Lexikon . . ." 1862 wieder erwähnt (unter „Haydn").

[6] Meine Darstellung der Geschichte des Instruments beruht im wesentlichen auf Alfred Schnerich, a. a. O. und auf freundlichen mündlichen Nachrichten von Frau Paula Teubner-Reghem.

[7] Abbildungen siehe in Ernst Fritz Schmid, Joseph Haydn und die mechanische Musik,

Kapelle (1790) die 12 Musikstücke, die das Instrument spielt, seinem Schüler Niemecz übergeben mit dem Auftrag, sie auf die Walze zu setzen. Niemecz scheint drei Jahre lang an der Flötenuhr gearbeitet zu haben, da sie mit 1793 datiert ist; er übergab sie nach der Fertigstellung im Namen Haydns und als Zeichen von dessen Dankbarkeit dem Fürsten Anton Esterházy oder dessen Nachfolger Nikolaus, der seit 1794 regierte. Der Nachfolger des Fürsten Nikolaus, Fürst Paul Anton Esterházy, war österreichischer Gesandter in London und lernte dort den bekannten Architekten und Kunstsammler Peter Hubert Desvignes kennen. Er berief diesen begabten Baukünstler 1837 nach Ungarn zur Vornahme verschiedener baulicher Veränderungen an den fürstlichen Schlössern. Desvignes arbeitete in jener Zeit auch am Stadtpalais der Fürsten Liechtenstein in Wien und trat in seiner Eigenschaft als leidenschaftlicher Gemäldesammler mit den Fürsten Esterházy und Liechtenstein in lebhaften Tauschverkehr. Nach Erledigung seiner Bauaufträge kehrte er in den 1840er Jahren wieder nach London zurück, wo er in Hithergreen/Lewisham, einem Vorort der Hauptstadt, lebte. Fürst Esterházy verehrte ihm als Zeichen seiner Anerkennung neben andern wertvollen Kunstgegenständen, unter denen sich sogar ein echtes Gemälde von Velasquez befand, auch die Flötenuhr. Diese reichen und ehrenvollen Geschenke waren von einer Kassette in Pietra dura begleitet, in welcher sich ein besonderes Dankschreiben des Fürsten befand. Nach dem Tode des Architekten gelangte das Instrument in den Besitz seines Sohnes P. H. Desvignes und nach dessen Ableben in denjenigen seiner Schwester P. S. An der Lan von Hochbrunn, geb. Desvignes. Baron Otto An der Lan von Hochbrunn, der Schwiegersohn des alten Desvignes, lebte in Meran, wohin er auch das Instrument bringen ließ; 1913 zerschlug sich der geplante Ankauf der Reliquie durch das Kölner Heyer-Museum und das Instrument befindet sich heute nach seinen mancherlei Irrfahrten in Wien im Besitz der Tochter des Barons An der Lan, Frau Baron von Veyder-Malberg[1].

Die drei geschilderten Flötenuhren spielen ausschließlich Werke Joseph Haydns und zwar im ganzen 40 Stücke, von denen jedoch 10 doppelt vorkommen, so daß sich in der Tat nur 30 verschiedene Stücke ergeben; die Flötenuhr von 1792 spielt vier[2] und diejenige von 1793 sechs der Stücke, die auch schon auf der Walze von 1772 vorkamen. Die Druckausgabe der sämtlichen Stücke, die soeben bei Nagel-Hannover erschien und auf die ich im folgenden näheren Bezug nehmen möchte, bringt zuerst als Nr. 1 bis 12 die Stücke des Instruments von 1792[3] in der originalen Reihenfolge, dann als Nr. 13 bis 18 sechs Stücke aus der Flötenuhr von 1772[4], die nur auf diesem Instrument erhalten waren, ferner als Nr. 19 bis 30 die zwölf Stücke der Walze von 1793[5] in unveränderter Folge; als Nr. 31 und 32 reihen sich noch zwei Stücke an, die bisher nur handschriftlich nachweisbar waren[6]. Es

im Goethe-Haydn-Almanach, Deutscher Sängerkalender, Wien 1932, S. 61ff. und bei S. 48f., ferner in Ernst Fritz Schmid, Joseph Haydn und der Orden der Barmherzigen Brüder, in dem Werk „Die Barmherzigen Brüder ...“; Wien 1931, S. 195ff.

[1] Die Geschichte dieses besonders wertvollen Instruments gebe ich nach Briefen des Barons Otto An der Lan von Hochbrunn an den Meraner Altertumshändler Schinle vom Frühjahr 1913, die mir Georg Kinsky-Köln freundlichst zur Verfügung stellte, sowie nach freundlichen Mitteilungen von Frau Baron An der Lan von Hochbrunn und Herrn und Frau Baron von Veyder-Malberg in Wien.

[2] Nicht drei, wie A. Schnerich, J. Haydn, II. Aufl. S. 263 annimmt.

[3] Im folgenden als Fl. 1792 bezeichnet.

[4] Im folgenden als Fl. 1772 bezeichnet.

[5] Im folgenden als Fl. 1793 bezeichnet.

[6] Hieraus läßt sich schließen, daß einstens weitere Flötenuhren dieser Art existierten; für diesbezügliche Hinweise ist der Verfasser sehr dankbar.

haben sich nämlich außer den drei Originalinstrumenten auch zahlreiche Handschriften Haydnscher Flötenuhrstücke gefunden. Hier ist an erster Stelle eine umfangreiche autographe Handschrift zu nennen, die sich im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindet. Sie umfaßt acht Blätter mit 13 beschriebenen Seiten und befand sich ehemals im Besitz des Wiener Verlagshauses Artaria, das so manche wertvollen Schätze aus den Nachlässen der Klassiker in unsere Zeit herübergerettet hat. Ein darin befindlicher Vermerk, datiert „Wien, 16. October 1838", widmet die Handschrift als Geschenk August Artarias dem Hofrat von Falkenstein in Dresden; doch geht aus dem Umstand, daß wir die Handschrift im „Verzeichnis von Musikalischen Autographen . . . im Besitze von August Artaria in Wien, 1893" [1] wiederfinden, hervor, daß die Absicht, sie dem Dresdener Herrn zu schenken, nicht zur Ausführung gelangte, oder daß dieser sie an ihren Vorbesitzer zurückgab. Die Handschrift [2] enthält in sauberer Schrift die Stücke Nr. 2, 3, 30, 27, 1, 32, 29, 11 und eine Seite mit durchstrichenen Skizzen [3]. Weiter fanden sich im Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gleichfalls zwei Autographe von Flötenuhrstücken Haydns [4]. Das erste der Autographe enthält nur Nr. 19 und trägt den Titel von August Artarias Hand: „Eigenhändige Handschrift von Joseph Haydn. Herrn Alfred Edl. von Frank von August Artaria." Demnach befand sich auch dieses Stück, das die Innenseiten eines Bogens einnimmt, der zusammen mit einem bei Artaria erschienenen Porträtstich Haydns und einem gedruckten Titelblatt („Handschrift des Joseph Haydn") in einen Einband mit gepreßtem goldverziertem Deckel und Rücken eingeschlossen ist, einstens im Besitz des Hauses Artaria. Aus dem Nachlaß des Herrn von Frank kam das in sauberster Reinschrift abgefaßte Autograph wieder in den Handel; im November 1909 finden wir es im Katalog des Berliner Autographenhändlers Paul Gottschalk wieder [5], dem ein Faksimile vom Schluß des Stücks mit Haydns Unterschrift beigegeben ist. Von Gottschalk scheint es Helene von Schmitt in Böhmisch Aicha erworben zu haben, die es ihrerseits laut Attest im Vorsatzblatt des Einbandes dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte. Das zweite Autograph entstammt dem Album Wimpfen [6]; auch dieses Stück (Nr. 28) nimmt die Innenseiten eines Bogens ein, der in das Album eingeklebt ist. Auf der ersten Seite findet sich wiederum ein Attest von August Artarias Hand: „Autographe de Jos. Haydn. — Nous en constatons l'authen-

[1] „Nr. 42. Mehrere Stücke für eine Spieluhr. Autograph. 8 Bll."

[2] Sie wird im folgenden als Aut. B. B. zitiert.

[3] Die Skizzen enthalten Studien zu einem Menuett mit Variationen, offenbar für zwei Violinen und Baß, wie die drei Systeme ( ) und die Doppelgrifftechnik nahelegen; für Flötenuhr dürften sie nicht in Frage kommen.

[4] Im folgenden als Aut. W. Mfr. bezeichnet.

[5] „Nr. 61. Haydn, Joseph. Manuscr. a. s. O. O. u. D. 2 S. Quer-Folio. Hübscher Leinwandband der Zeit. Verkauft. Kostbarkeit ersten Ranges. Ungedruckte ganz vollständige Composition Haydns für Spieluhr (Flötenuhr) . . ." Die Bemerkung im Katalog, daß sich 24 solche Stücke Haydns im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin (Kgl. Bibl.) befinden, beruht nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf-Berlin auf einem Irrtum.

[6] Album Wimpfen Bd. I, S. 8; begonnen wurde das Album von Beethovens Freundin Frl. v. Eskeles, verehelichten Gräfin Wimpfen.

ticité. — Vienne, ce 11 Mai 1839. Artaria & Co^ie. Endlich besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde noch ein Blatt mit einer eigenhändigen Skizze Haydns für eine Flötenuhr, das aus C. F. Pohls Nachlass stammt; sein Inhalt ist bei der Angabe der Skalen der Haydn-Flötenuhren wiedergegeben (Nb. 6e).

Außer den genannten Autographen ist uns eine dreiteilige Reihe von zeitgenössischen Abschriften Haydnscher Flötenuhrstücke erhalten, die sich ebenfalls im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befindet und in C. F. Pohls Nachlass gefunden wurde[1]. Der erste Teil umfaßt 6 Blätter und enthält die Stücke Nr. 24, 1, 12, 32 und 25. Das Wasserzeichen, drei Halbmonde, ist außer bei Nr. 25 dasselbe wie im Autograph von Nr. 19 (Aut. W. Mfr.). Der Titel vor Nr. 24 lautet: „Acht Laufwerk Sonaten komponirt vom Herrn Kapellmeister Joseph Haydn, und in die Waltze gestekt von Primitiv Niemecz Bibliothekar zu Esterhas 1789 im December." Die acht „Sonaten" scheinen aber nicht alle erhalten; jedes einzelne der Stücke war offenbar als „Sonate" bezeichnet gewesen. Der zweite Teil der Sammelhandschrift trägt gleichfalls das Wasserzeichen mit den drei Halbmonden und umfaßt 6 Blätter mit den Stücken Nr. 26, 28, 27, 30 und 29. Der Titel vor Nr. 26 lautet hier in schöner lateinischer Zierschrift: „Laufwerck Sonaten componirt von Herrn Capellmeister Joseph Haydn; in die Waltze gesteckt von Primitiv Niemetz, Bibliothecar bei Sr Durchlaucht des regierenden Herrn Fürsten Anton Esterhazy." Der Nennung des „regierenden Herrn Fürsten Anton Esterhazy" zufolge muß dieser Teil der Handschrift zwischen 1790 und 1794 entstanden sein, da Fürst Anton nur diese vier Jahre lang regierte. Der dritte Teil endlich umfaßt auf vier Blättern die Stücke Nr. 19, 20, 21, 22, 23 und 31; ein besonderer Titel ist hier nicht vorhanden. Die Handschrift sämtlicher drei Teile rührt vom selben Schreiber her und ist im ersten Teil stellenweise schon stark verblaßt. Mehrere Umstände machen die Annahme sehr wahrscheinlich, daß die ganze Handschrift von P. Primitivus Niemecz selbst herrührt; leider sind uns keine beglaubigten Handschriften des Paters zu Vergleichszwecken zugänglich gewesen. Eine Anzahl der Stücke, nämlich Nr. 4 bis 10 und 13 bis 18, waren in keiner der Handschriften erhalten sondern nur auf den Originalinstrumenten zugänglich. Sie sind teils nach den Stiften der Walze, teils nach dem Gehör aufgezeichnet worden[2].

Es würde im Rahmen dieser Darstellung zu weit führen, gleichsam einen Revisionsbericht zu den veröffentlichten 32 Stücken zu geben. Viele derselben sind uns mehrfach auf Instrumenten und in Handschriften überliefert[3] und weichen in

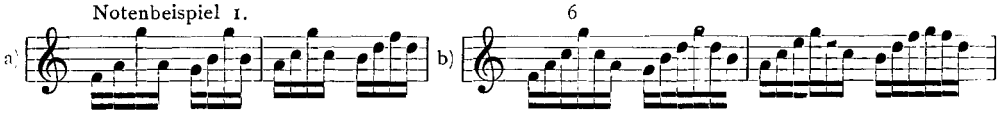
[1] Signatur: VII 41 093. Im folgenden wird diese Handschrift als Kop. W. Mfr. zitiert.

[2] Es ist mir ein besonderes Bedürfnis, Frau Paula Teubner-Reghem und Herrn Uhrmacher Richard de Ponti in Wien für liebenswürdige Unterstützung bei dieser mühevollen Arbeit meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

[3] Nr. 1: Aut. B. B; Kop. W. Mfr; Fl. 1792.
Nr. 2: Aut. B. B; Fl. 1772; Fl. 1792.
Nr. 3: Aut. B. B; Fl. 1792.
Nr. 4: Fl. 1792.
Nr. 5: Fl. 1792.
Nr. 6: Fl. 1772; Fl. 1792.
Nr. 7: Fl. 1792.
Nr. 8: Fl. 1772; Fl. 1792.
Nr. 9: Fl. 1792.
Nr. 10: Fl. 1792.
Nr. 11: Aut. B. B; Fl. 1772; Fl. 1792.
Nr. 12: Kop. W. Mfr; Fl. 1792.
Nr. 13: Fl. 1772.
Nr. 14: Fl. 1772.
Nr. 15: Fl. 1772.
Nr. 16: Fl. 1772.
Nr. 17: Fl. 1772.
Nr. 18: Fl. 1772. [Fl. 1793.
Nr. 19: Aut. W. Mfr; Kop. W. Mfr; Fl. 1772;
Nr. 20: Kop. W. Mfr; Fl. 1772; Fl. 1793.

den verschiedenen Quellen gelegentlich etwas voneinander ab; allerdings sind diese Abweichungen meist nicht erheblich. Bedeutsam sind jedoch die Fälle, in denen Haydn sich selbst mehrere Versionen zur Auswahl notiert hat, weil sie uns einen seltenen Einblick in die Werkstatt des Meisters gestatten. Gleich Nr. 1 bietet uns in Aut. B. B. ein wertvolles Bild von Haydns überreicher schöpferischer Phantasie, die im Erfinden mannigfaltigster Varianten unergründlich war. Das Autograph ist die erste Niederschrift dieses Stücks, das in großer Eile aufgezeichnet zu sein scheint; erst die nachträglichen Korrekturen bzw. Varianten zeigen uns hier die ruhige, tadellos saubere Schrift des Meisters. Takt 10 und 11 schrieb er zuerst in einfacher Form nieder, die gleichsam das Gerippe des musikalischen Vorgangs enthält (Nb. 1a).

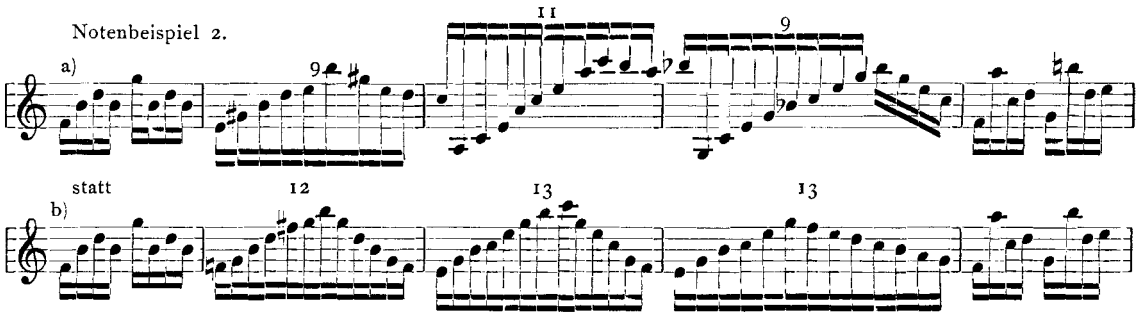
Notenbeispiel 1.



Er durchstrich diese Niederschrift jedoch sofort wieder und setzte an ihre Stelle eine reichere Ausführung, so wie sie der Neudruck bringt (Nb. 1b).

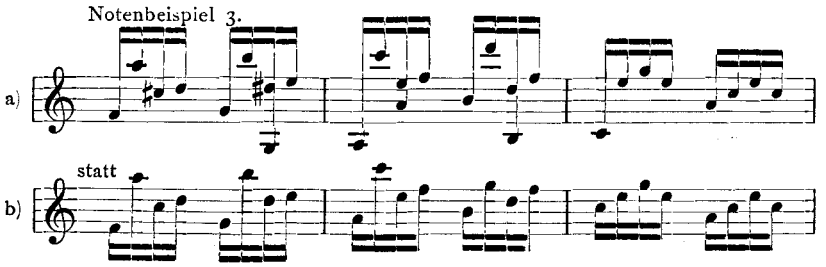
Zu Takt 23ff. schrieb sich der Meister nachträglich eine ganz andersartige Ergänzung auf, die erst bei Takt 27 wieder in das alte Geleise zurückfindet (Nb. 2);

Notenbeispiel 2.



dasselbe gilt für Takt 27ff., wo er ebenfalls eine Variante beigibt (Nb. 3)

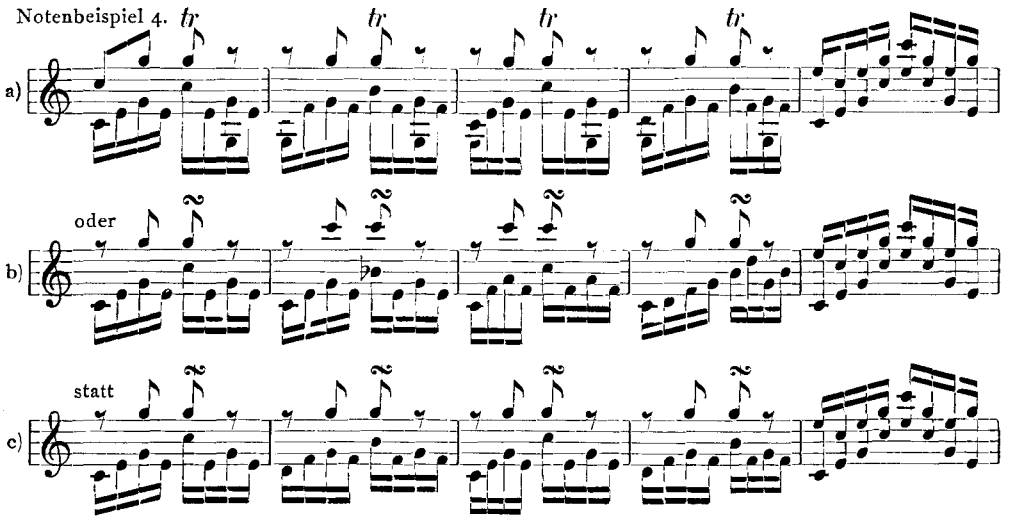
Notenbeispiel 3.



und für Takt 33ff, eine Stelle, der er gleich noch zwei neue Fassungen hinzufügt (Nb. 4).

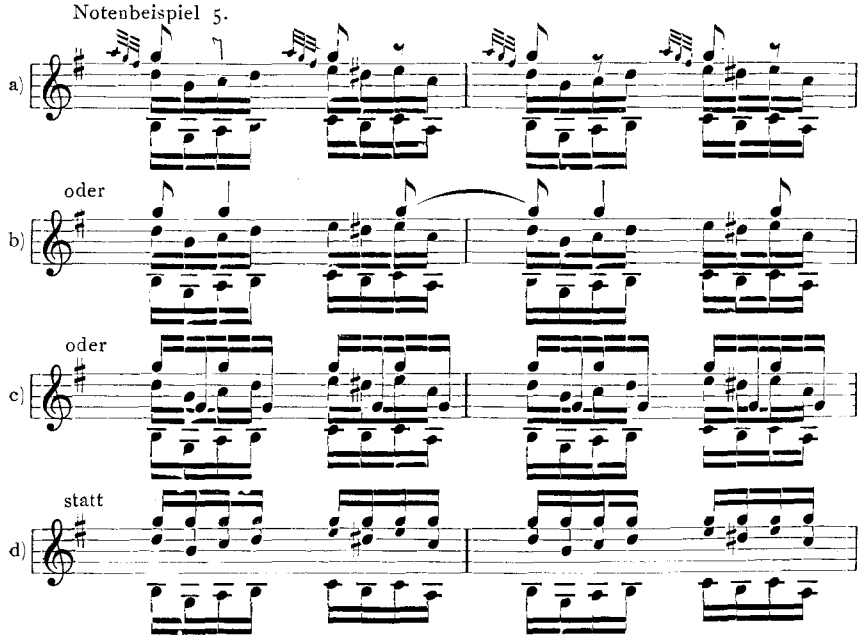
Nr 21: Kop. W. Mfr; Fl. 1772; Fl. 1793.
Nr. 22: Kop. W. Mfr; Fl. 1772; Fl. 1793.
Nr. 23: Kop. W. Mfr; Fl. 1772; Fl. 1793.
Nr. 24: Kop. W. Mfr; Fl. 1772; Fl. 1793.
Nr. 25: Kop. W. Mfr: Fl. 1793.
Nr. 26: Kop. W. Mfr; Fl. 1793.
Nr. 27: Aut. B. B; Kop. W. Mfr; Fl. 1793.
Nr. 28: Aut. W. Mfr; Kop. W. Mfr; Fl. 1793.
Nr. 29: Aut. B. B; Kop. W. Mfr; Fl. 1793.
Nr. 30: Aut. B. B; Kop. W. Mfr; Fl. 1793.
Nr. 31: Kop. W. Mfr.
Nr. 32: Aut. B. B; Kop. W. Mfr.

Notenbeispiel 4.



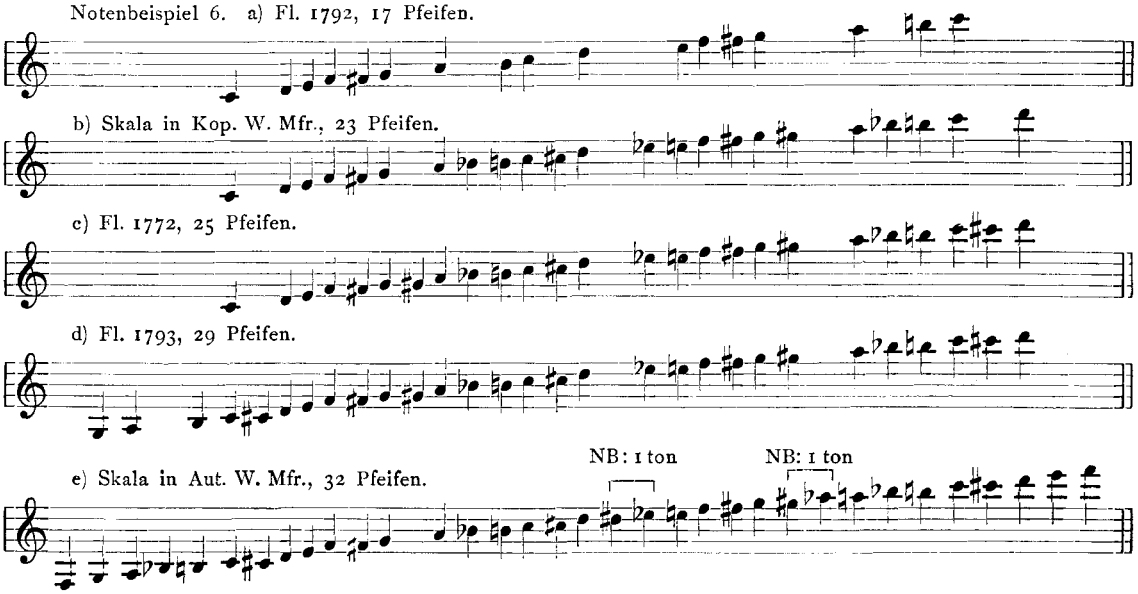
Die Versionen Nb. 2a, Nb. 3a und Nb. 4a sind offenbar für ein Instrument ergänzt, das sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe zu größeren Umfang besaß, als dasjenige von 1792, für welches wie für Kop. W. Mfr. die Urfassung zutrifft (Nb. 2b, Nb. 3b und Nb. 4c). Dem Instrument von 1792 fehlen die Töne *g*, *a*, *gis'*, *b'*, *cis''*, *dis''*, *gis''*, *b''* und *d'''*, welche die genannten Varianten verlangen (vgl. Nb 6a). Die erweiterte Skala eines anderen Instruments erlaubte dem Meister, wie die Beispiele zeigen, Anwendung von fundamentalen Baßschritten und von Modulationen nach *F*dur und *E*dur (*a*moll), kurz eine Bewegungsfreiheit, die vorher nicht möglich gewesen war. Nicht uninteressant ist ferner eine Stelle vor Schluß von Nr. 30, für die der Meister statt der Urfassung, die auch die Druckausgabe bringt, gleich drei Varianten beisetzt (Nb. 5).

Notenbeispiel 5.



In diesem Fall handelt es sich wohl um Vorschläge für den Walzenstecher, der sich die klanglich beste Fassung auswählen sollte; Niemecz (Fl. 1793) benutzte die Urfassung (Nb. 5d), die auch allein in Kop. W. Mfr. enthalten ist. Überhaupt finden wir in den Handschriften nicht selten die Spuren einer näheren Zusammenarbeit Haydns mit dem Walzenstecher. Meist notiert er sich aufs genaueste die Taktzahlen, um den möglichen Umfang der Stücke auf der Walze einzuhalten; öfters gibt er kleinere Kürzungen an, die wir dann auf den Walzen vielfach genau so oder ähnlich wiederfinden, so in Nr. 27, Takt 21—24, Nr. 28, Takt 34—41, Nr. 29, Takt 16, 26—27, 42—55, 68, 78—79. Auch enthalten die Berliner Autographe häufig Eintragungen von Berechnungen in Ziffern, die wohl mit dem Mechanismus des Instruments (Walzenumfang, Skalensystem usw.) in Zusammenhang stehen; in Kop. W. Mfr. finden sich ähnliche Spuren, so am Schluß von Nr. 25 die Bemerkung: „Den zweiten Theil repetiret das Werk nicht wegen der Länge". Endlich hat der Schreiber dieser letzteren Handschrift gelegentlich die Tonreihen der Flötenuhren, für welche die Stücke bestimmt waren, aufgezeichnet. Nach Nr. 1 finden wir hier die Skala einer Flötenuhr mit 23 Pfeifen notiert (Nb. 6b),

Notenbeispiel 6. a) Fl. 1792, 17 Pfeifen.

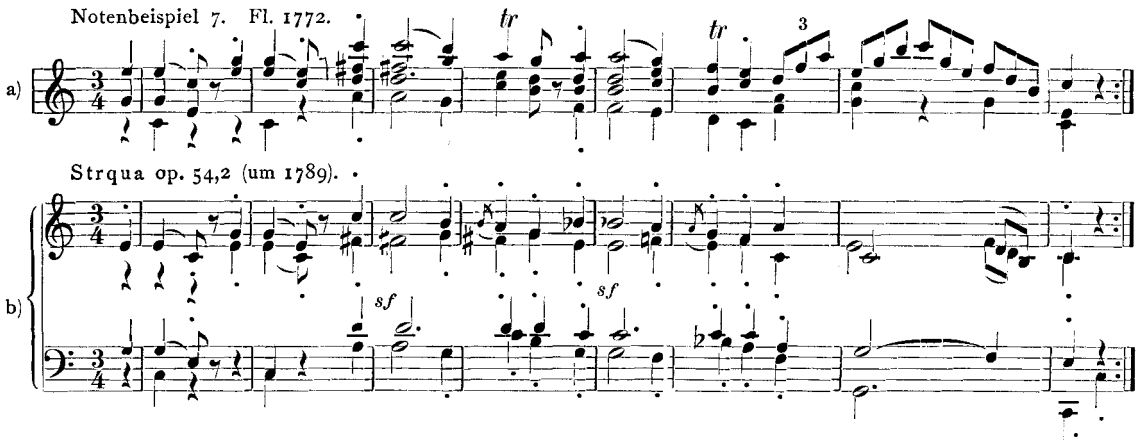


nach Nr. 23 diejenige der erhaltenen Flötenuhr mit 29 Tönen von 1793 (Nb. 6d). Sogar in Haydns eigener Handschrift besitzen wir eine Flötenuhrskala (Aut. W. Mfr.), zu der er bemerkt: „Mit 32 Tön. Der Haupt Ton dieser Scala ist F. es können aber auch zur abwechslung Stücke aus C. G. und Dminor gemacht werden." (Nb. 6e). Es ist ganz erstaunlich, wie meisterhaft Haydn die oft recht magere Tonreihe ausnützte; besonders tritt dies bei der Flötenuhr von 1792 (Nb. 6a) in Erscheinung, deren prächtige Stücke (Nr. 1—12) gerade durch die Beschränkung der Mittel vielleicht zum kunstvollsten gehören, was der Meister schuf. Zur Einstimmung der Tonreihe dieses Instruments muß noch bemerkt werden, daß es heute in Es steht (es—es'''); da der Meister aber die autograph erhaltenen Stücke hieraus (Nr. 1—3

und 11) in *C* (c′—c‴) notiert und die Stimmung der Flötenuhr offenbar durch zu starkes Eintreiben der Stimmklötze in den Pfeifen wesentlich höher getrieben wurde, ist als Originalstimmung der Flötenuhr mit Wahrscheinlichkeit *C*dur anzunehmen, wonach sich auch die Druckausgabe richtet.

Eine ganze Anzahl von Stücken verdient aus besonderen Gründen unser erhöhtes Interesse; einige davon seien hier herausgegriffen. Nr. 6 trägt in der Fux-Gassmann'schen Familientradition den Beinamen „Wachtelschlag". Wie beliebt das Wachtelmotiv in der Literatur jener Zeit war, ist uns besonders aus Beethovens Lied „Der Wachtelschlag" (um 1799) und aus seiner Pastoralsymphonie (beendet um 1807), aber auch aus der häufigen Verwendung des rhythmischen Motivs bei Mozart und Haydn bekannt[1]. Nr. 8, ein besonders hübsches kleines Menuett, war nach der Überlieferung das Lieblingsstück der Anna Maria Fux-Gassmann. Nr. 10 bringt einen bei Haydn sehr beliebten Finalerhythmus; man erinnert sich unwillkürlich an das Kopfthema vom Finale der Symphonie 88 der Gesamtausgabe (um 1786), obgleich das Stück natürlich ein anderes ist. Nr. 11 (Fl. 1772!) ist eine unmittelbare Vorstudie zum Menuett des zweiten Tostquartetts (op. 54, 2; um 1789). In Aut. B. B. trägt das Flötenuhrstück ursprünglich die Bezeichnung „Tempo di Menuet"; später hat Haydn dies in „Menuet" verändert und als Tempobezeichnung „Allegretto" hinzugefügt. Diese letztere Fassung der Überschrift hat er im Menuett des Quartetts beibehalten, das auch dieselbe Tonart (*C*dur) besitzt. Der erste Halbsatz der Exposition stimmt bei beiden Stücken ganz überein, während die Modulation des zweiten Halbsatzes im Quartett einen andern Weg einschlägt (Nb. 7).

Notenbeispiel 7. Fl. 1772.



Der zweite Teil weicht völlig ab; auch die Variierung des Themas in Takt 17 ff. des Flötenuhrstücks fehlt im Quartett. Nr. 14 ist durch das hübsche Minore in *f*moll im „All' Ongarese"-Charakter bemerkenswert, das uns diese Liebhaberei Haydns auch auf dem Gebiet der Flötenuhr zeigt. Der Themakopf in Nr. 15 erinnert in seiner ganzen Haltung etwas an das Andante der vor 1774 entstandenen Symphonie Impériale Haydns (Ges. Ausg. Nr. 53); doch weicht das Stück im übrigen gänzlich ab.

Nr. 16, nach der Fux-Gassmann'schen Familientradition „Dudelsack" benannt, bringt uns eine kleine Überraschung. Es ist die wohlbekannte entzückende Weise, die

[1] Vgl. z. B. das Menuett in Haydns *As*dur-Klaviersonate (Gesamtausgabe Nr. 43).

Beethoven zum Thema seiner 12 *A* dur-Klaviervariationen verwendet hat. Für dieses Thema können wir nun als früheste beglaubigte Quelle die Haydn-Flötenuhr von 1772 feststellen. Beethovens Variationen waren 1796/97 entstanden und tragen in dem im April 1797 erschienenen[1] Erstdruck den Titel: „XII Variations Pour le Clavecin ou Piano-Forte Sur la danse Russe dansée par Mlle Cassentini dans le Ballet: das Waldmädchen Composées et dédiées A Madame La Comtesse de Browne née de Vietinghoff Par Louis van Beethoven . . . A Vienne chez Artaria et Comp . . .“ Das genannte Ballett war in Wien am 23. September 1796 zum ersten Male aufgeführt worden[1] und stammte im wesentlichen von Paul Wranitzky[2]; neben ihm lieferte auch Joseph Kinsky einige Stücke, doch trug das Werk als ganzes Wranitzkys Namen. Der darin befindliche „Russische Tanz“ stammt als einzige Nummer weder von Wranitzky noch von Kinsky, sondern, wie erst jetzt festgestellt werden konnte, von dem Violinvirtuosen Giovanni Mane Giornovichi, auch „Jarnovich“ genannt[3]. Wahrscheinlich hat Haydn die russische Originalweise, die wohl aus volkstümlichem Bereich stammen dürfte, um 1772 von Giornovichi gehört, der seine Konzerte verbürgtermaßen gerne mit einem variierten russischen Thema zu schließen pflegte[4], und hat sie wohl hiernach zu seinem Flötenuhrstück verarbeitet. Giornovichi war in den 1770er Jahren Konzertmeister des Prinzen Rohan-Guémené[5], der 1772—1774 die Stelle eines französischen Gesandten in Wien bekleidete und in dieser Zeit wiederholt als Gast des Fürsten Esterházy in Eisenstadt und Esterháza weilte. Bei den großen Festen, die der Fürst ihm zu Ehren gab, hat er und sein Konzertmeister Haydn jedenfalls kennen gelernt[6]. 25 Jahre später benützte dann Giornovichi selbst das Stück in anderer Form als Einlage zu Wranitzkys Ballett. Der „moskowitische Tanz“ gehörte zu den beliebtesten Stücken dieses Werkes, und Beethoven wählte ihn nun seinerseits als Thema seiner Variationen, wohl ohne zu ahnen, daß die erste Komposition nach der russischen Melodie auf seinen Lehrer Haydn zurückgeht. Interessant ist, in welch feiner Weise die Originalmelodie (Giornovichi-Haydn) den fünftaktigen Aufbau verschleiert, während ihn Beethoven bewußt und klar in Erscheinung treten läßt (Nb. 8, Auftakt und Takt 5).

---

[1] G. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der ... Werke von Ludwig van Beethoven, II. Aufl. Leipzig 1868, S. 156.

[2] Paul Wranitzky (1756—1808) war bis 1785 Violinist in der fürstlich Esterházyschen Kapelle unter Haydn und mit diesem sehr befreundet gewesen; später wurde er Leiter des Wiener Hofopernorchesters. Sein Bruder Anton (1761—1820) war Schüler Haydns. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die beiden Wranitzky die Originalmelodie an Haydn vermittelt haben.

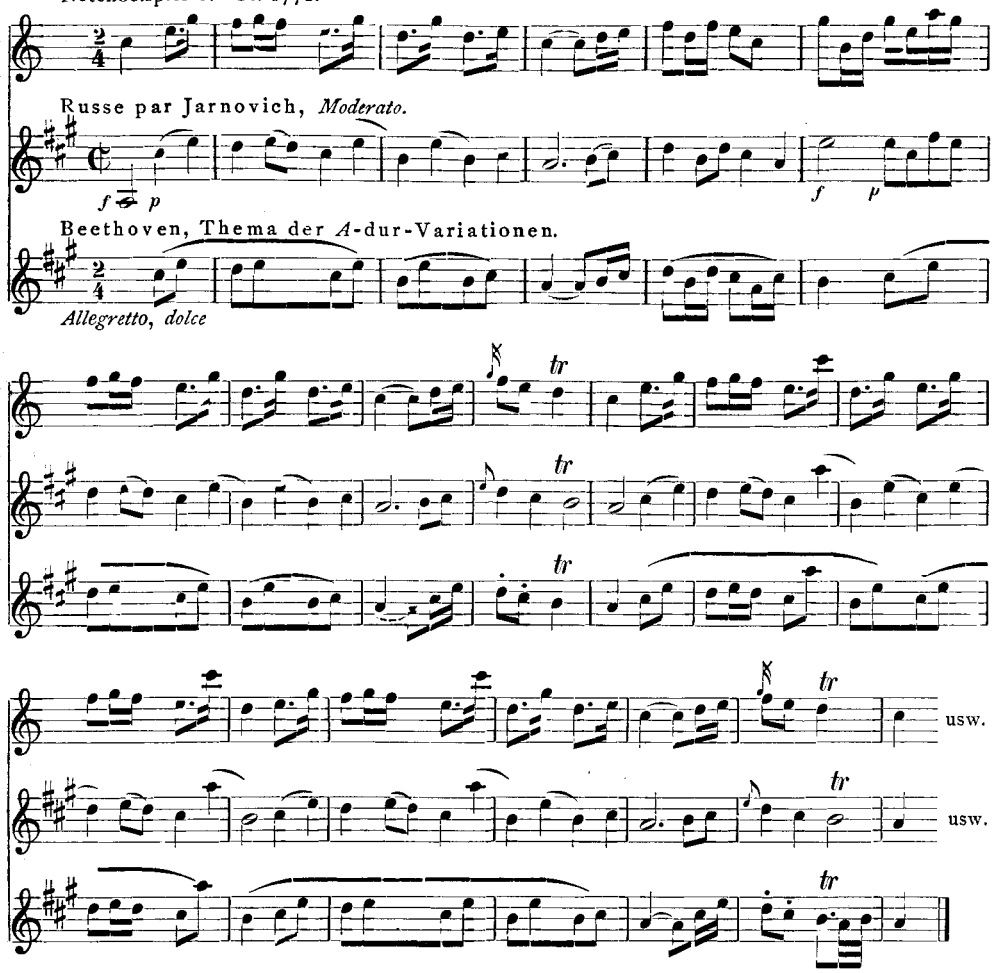
[3] S. „Das Waldmädchen, Ein pantomimisches National Ballet. In Musik gesetzt von Herrn Paul Wranitzky und Joseph Kinsky. In Wien bey Tranquillo Mollo.“ Hier finden wir auf S. 20: „Russe par Jarnovich“. Giornovichi wurde um 1745 in Palermo geboren und starb am 21. November 1804 in Petersburg. Er war Lieblingsschüler Lollis und als reisender Violinvirtuose sehr beliebt.

[4] S. C. F. Pohl, Jos. Haydn II, S. 141.

[5] Bei seinem Auftreten in Frankfurt a. M. im Jahre 1779 nennt er sich selbst so; vgl. Robert Eitner, Biogr.-bibliogr. Quellenlexikon der Musiker ... unter Giornovichi.

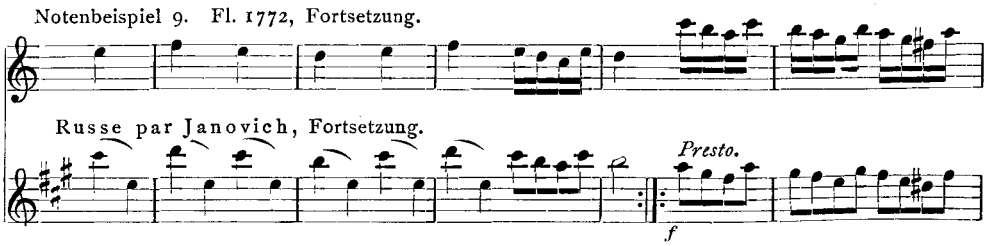
[6] S. C. F. Pohl. a. a. O. II., S. 49ff. Für eine freundschaftliche Beziehung zwischen Haydn und Giornovichi spricht auch der Umstand, daß letzterer später in Haydns Londoner Benefice-Konzerten auftrat; s. C. F. Pohl, a. a. O. II., S. 141.

Notenbeispiel 8. Fl. 1772.

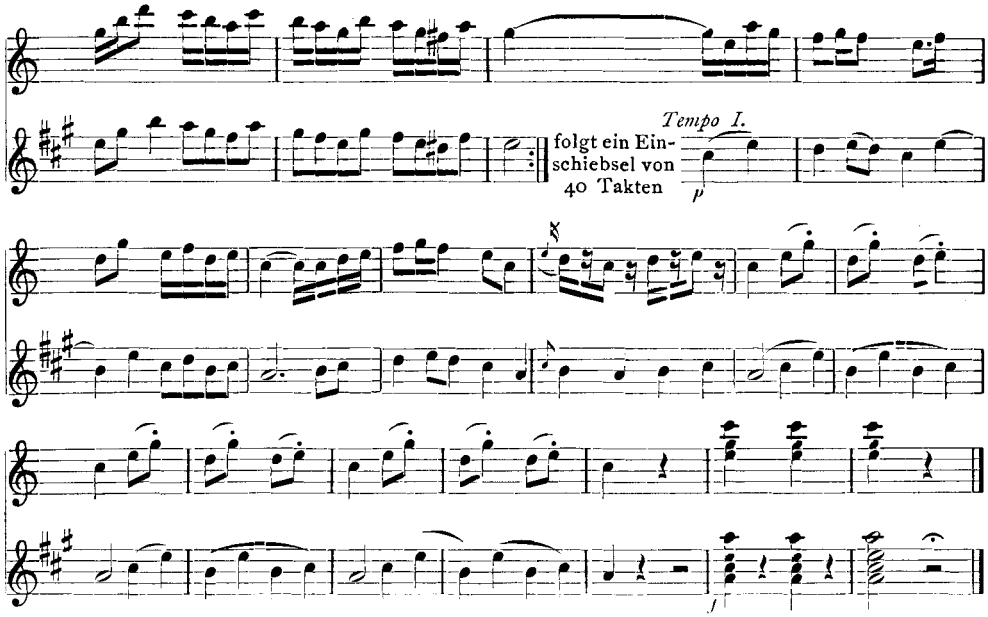


Die in der Gesamtausgabe[1] fehlenden Bindebogen in Takt 3 und 8 fehlen schon in der Erstausgabe der Beethovenschen Variationen; jedoch geht aus der Gestalt des Tenorthemas in Variation 4 hervor, daß es sich dabei nur um ein Versehen handeln kann und daß die Bogen hergehören. Haydn fügt der an sich geschlossenen Liedform noch weitere 22 Takte an, die das Thema in sehr reizvoller Weise weiter ausspinnen. In Giornovichis „Russe" finden wir diese Ausspinnung wieder (Nb. 9);

Notenbeispiel 9. Fl. 1772, Fortsetzung.



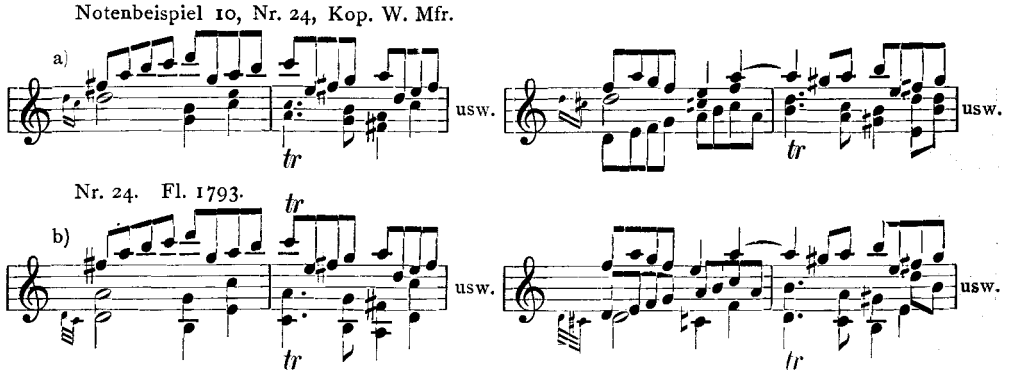
[1] Beethoven-Gesamtausgabe, Bd. XVII, S. 101.



doch erweitert er sie durch ein langatmiges Einschiebsel von 40 Takten, das sich in leerster musikalischer Phraseologie ergeht. Der wesentlichste Unterschied zwischen der Fassung Haydns und derjenigen Giornovichis liegt in der Ausarbeitung der Begleitung, die bei Haydn in feinsinnigster Weise in das musikalische Geschehen eingreift und den Reiz der Melodie ungemein erhöht; Giornovichi begnügt sich damit, die Weise in allerelementarsten Fundamentalakkorden unter Zuhilfenahme von Trommelbässen zu begleiten, ein Umstand, der wohl auch Beethoven bewogen hat, die Begleitung des Themas neu zu fassen.

Nr. 18 führt in der Fux-Gaßmannschen Überlieferung den sehr treffenden Beinamen „Kaffeklatsch"; besonders der zweite Teil bringt diesen Gedanken sehr lustig zum Ausdruck. Die Fuge in Nr. 24 zeigt ähnlich wie das tokkatenhafte Präludium, das uns in Nr. 1 vorliegt, wie der Meister auch altertümlichere Stilformen auf der Flötenuhr in wirkungsvollster Weise zur Geltung zu bringen weiß, womit er zugleich an die Orgel, das ferne Urbild der Flötenuhr, leise erinnert. Übrigens ist die Fuge in so tadellosem doppelten Kontrapunkt geschrieben, daß Fl. 1793 mehrere Stellen in Vertauschung der Stimmen bringen kann (Nb. 10b);

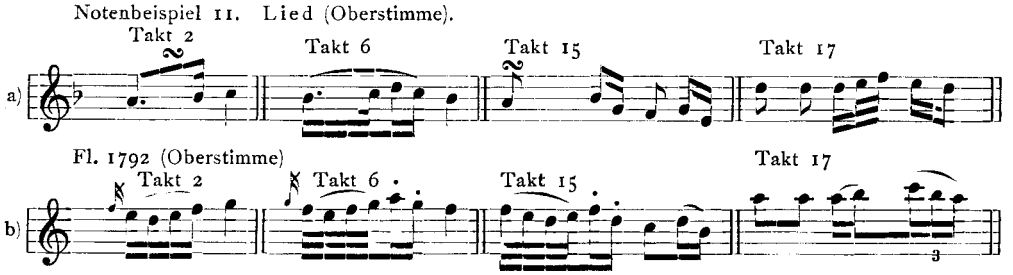
Notenbeispiel 10, Nr. 24, Kop. W. Mfr.



die Druckausgabe folgt der Handschrift in Kop. W. Mfr. (Nb. 10a). Nr. 31 und 32 sind die einzigen Stücke der Reihe, die bisher auf keinem Instrument gefunden wurden und nur handschriftlich erhalten sind (Kop. W. Mfr. und Aut. B. B.); daß sie einst auch einer tatsächlich vorhandenen Flötenuhr bestimmt waren, ist sicher. Die oben erwähnten handschriftlichen Skalen für Flötenuhren (Nb. 6b und 6e) bezeugen gleichfalls, daß noch mehr Instrumente existiert haben.

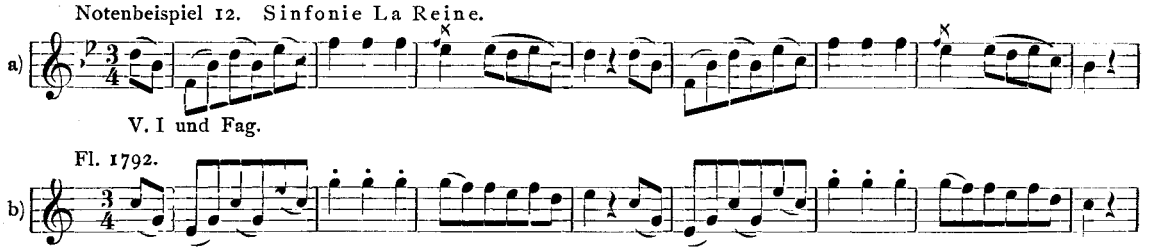
Eine besondere Gruppe bilden die Stücke, die uns auch mehr oder weniger vollständig in anderen Werken Haydns, wenn auch in Umformung vorliegen (Nr. 4, 5, 25, 28, 29, 30, 32). Es sind dies sämtlich eigenhändige Bearbeitungen des Meisters für die Flötenuhr, die z. T. Neuschöpfungen darstellen. Nr. 4 war ursprünglich das Lied „Warnung an Mädchen" („Jeder meynt, der Gegenstand, den er sich erwählet") für Singstimme und Klavier; es trug die Tempobezeichnung Andante und ging aus *F*dur. Das Lied war im Dezember 1783 erstmals erschienen[1] und ist fast unverändert in das Flötenuhrstück verwandelt; nur einzelne Verzierungen weichen gelegentlich ab (Nb. 11):

Notenbeispiel 11. Lied (Oberstimme).



Nr. 5 ist eine Umarbeitung vom Trio des Menuetts aus der um 1786 entstandenen Symphonie „La Reine"[2]. Das Thema weicht im ersten und fünften Takt etwas ab, wobei Fl. 1792 die Melodik mehr an den Dreiklang anlehnt; im übrigen lautet aber die Exposition, die ebenso in der Reprise wiederkehrt, übereinstimmend (Nb. 12).

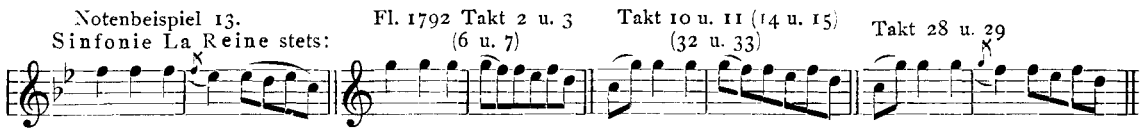
Notenbeispiel 12. Sinfonie La Reine.



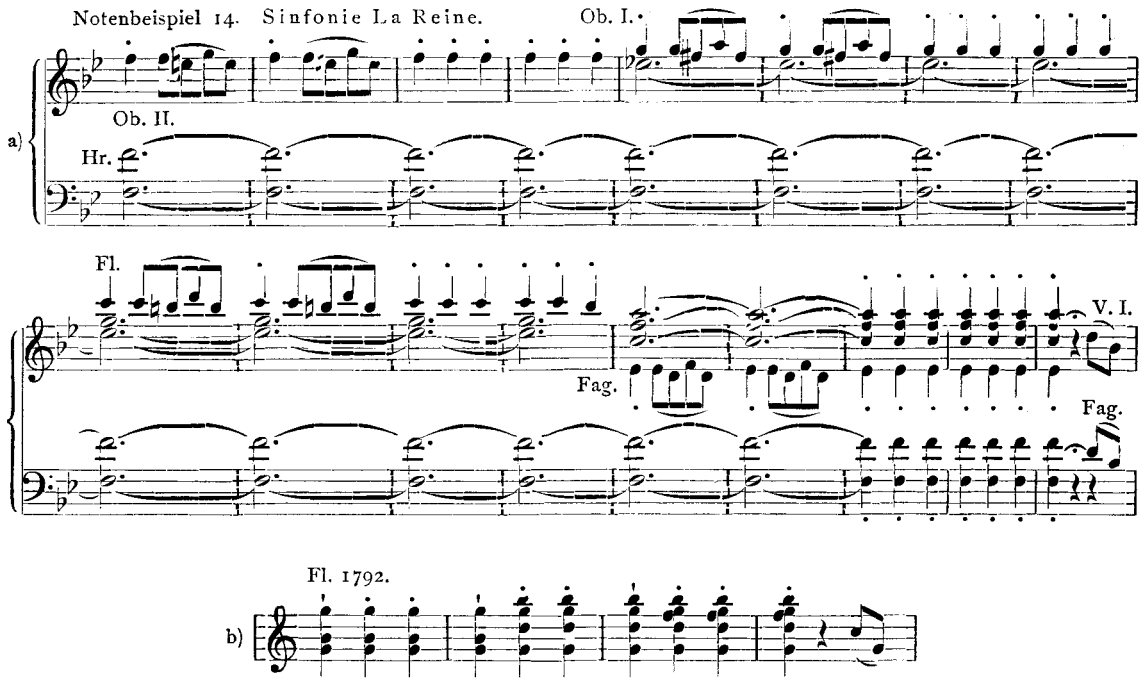
In Fl. 1792 ist besonders fein gearbeitet die veränderte Wiederholung des ersten Teils, die in neuer Abwandlung nochmals in der Reprise erscheint; hierbei handelt es sich um die verzierte Fassung zweier Takte (Nb. 13),

[1] Die Erstausgabe des Liedes erschien als Nr. 13 (S. 2f.) in der Sammlung „XII Lieder für das Clavier Gewidmet Aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freülen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern von Joseph Haydn Fürst Esterhazischen Capell Meister. IIter Theil. Herausgegeben und zu haben bey Artaria Comp. in Wienn". S. a. Hugo Botstiber u. Franz Artaria, Jos. Haydn und das Verlagshaus Artaria, Wien 1909.

[2] Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 85 (vierte Pariser Symphonie).



mit der der Meister immer neue Schattierungen erzielt. Die Durchführung weicht wesentlich ab. Gemeinsam ist jedoch vor Eintritt der Reprise ein langer Orgelpunkt auf der Dominante, wobei in der Symphonie konzertierende Soloinstrumente ein Motiv bis zum Vollklang des Dominantseptakkords emportragen. Dieser Vorgang ist in Fl. 1792 förmlich auf seine Quintessenz komprimiert, wobei nur mehr die Stakkato-Viertel aus dem Motiv der Symphonie übrigbleiben und gleichfalls durch Hinzutreten der einzelnen Akkordtöne schließlich der volle Dominantseptakkord erreicht wird (Nb. 14).



Nr. 25 bringt wieder eine kleine Überraschung. Kop. W. Mfr. betitelt das Stück „Marche, von H. Kapellmeister Haydn". Dasselbe Werk wurde aber mit geringfügigen Abweichungen und in *F*dur stehend 1927 von Georg Kinsky als Spieluhrstück Beethovens veröffentlicht, wobei noch ein Zwischenspiel und ein zweiter Marsch hinzutraten. Das ganze befand sich auf der siebenten Walze einer von dem Wiener Uhrmacher Franz Egidius Arzt[1] erbauten Flötenuhr im Besitz des ehemaligen Heyer-Museums in Köln (Nr. 2061) unter dem Titel „Granadirs Marsch arranchirt von Herrn Ludwig v. Beethoven". Da Arzt schon 1812 starb[2], so ist die Walze vielleicht schon vor diesem Datum entstanden, wenn sie nicht etwa nachgeliefert

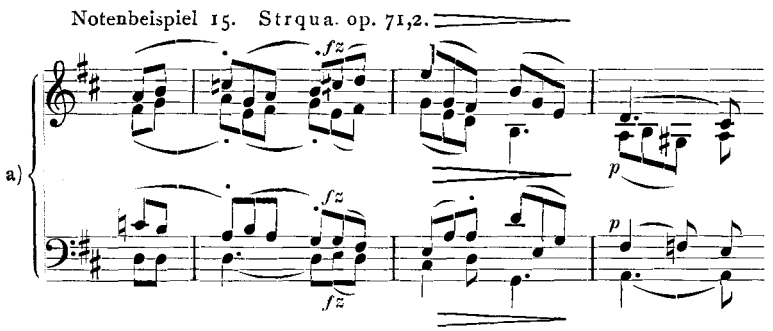
[1] Franz Egyd Arzt, geb. um 1757, gest. Wien, am 10. März 1812.

[2] Kinskys Datierung des Instruments auf die Zeit um 1825 dürfte somit nicht zutreffen.

ist, wie bestimmt die Walzen 5 (1812), 6 (1818), und 8 (1819)[1]. Aus dem Umstand, daß der zweite Marsch genau mit Beethovens Marsch in *B*dur für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte übereinstimmt[2], konnte natürlich mit größter Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß auch der erste Marsch samt Zwischenspiel von Beethoven herrühre. Nun ist aber durch die oben erwähnte Quelle in Kop. W. Mfr. und durch Fl. 1793 Haydns Autorschaft für den ersten Marsch mit Sicherheit festgestellt und zwar handelt es sich dabei um einen gleichfalls für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte geschriebenen, ursprünglich in *Es*dur stehenden Marsch von Haydn, dessen Autograph in des Meisters eigener Aufzeichnung ehemals im Besitz des Hauses Artaria war[3]. Der Ausdruck „arranchirt" auf der Beethovenwalze deutet wohl darauf hin, daß Beethoven seinen eigenen Marsch für Flötenuhr bearbeitete und ihn mit dem Haydnschen durch ein Zwischenspiel verband. Die Bezeichnung „Granadirs Marsch" auf der Walze von Arzt weist vielleicht auf die fürstlichen Grenadire in Eisenstadt hin, für deren „Feldmusik", auf welche auch die Besetzung deuten würde, Haydn (und vielleicht auch Beethoven?[4]) seinen Marsch geschrieben haben könnte. Welche Abweichungen zwischen dem Flötenuhrstück Haydns und der ursprünglichen Bläserfassung bestehen, ließ sich vorläufig nicht feststellen, da letztere nicht aufzufinden war.

Nr. 28 ist eine Umarbeitung vom Finale des Streichquartetts op. 71, 2; dem zweiten der 1792/94 in London entstandenen Apponyi-Quartette. Das Finale dieses Quartetts steht in *D*dur und trägt die Bezeichnung Allegretto, während unser Flötenuhrstück in *C*dur steht und als Allegro betitelt ist. Dynamische Effekte, so die Steigerung und das Abklingen in Takt 10 und 11, ersetzt Haydn in Fl. 1793 durch harmonische Füllung und Lichtung (Nb. 15).

Notenbeispiel 15. Strqua. op. 71,2.

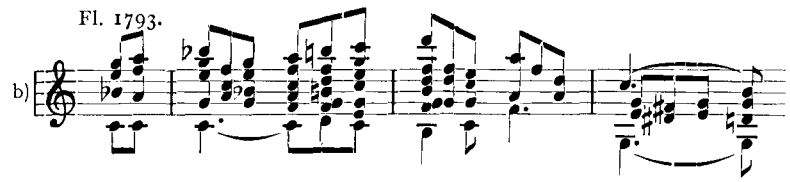


[1] Vgl. Georg Kinsky, Beethoven und die Flötenuhr, im Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927, Regensburg 1927, S. 320ff; das Stück ist S. 330ff publiziert.

[2] Beethoven-Gesamtausgabe, Ergänzungsband XXV, Nr. 29.

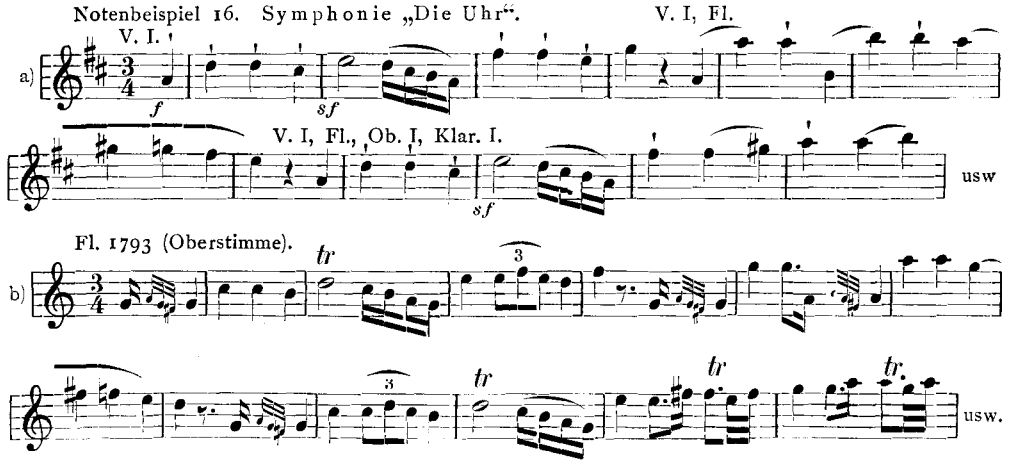
[3] Vgl. Aloys Fuchs, Handschriftlicher Thematischer Katalog von Haydns Werken in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin, S. 15, Nr. 6.

[4] Es wäre naheliegend, bei dessen Komposition an seinen Besuch in Eisenstadt, anläßlich der Uraufführung seiner *C*dur-Messe zu denken. Der Meister weilte zur Uraufführung dieser Messe, die er zum Namensfest der Fürstin Maria Josepha Hermenegild Esterházy geschrieben hatte, am 13. September 1807 in Eisenstadt. S. A. Schnerich, J. Haydn. II. Aufl., 1926, S. 149f.



In Takt 16ff erreicht Fl. 1793 größere rhythmische Prägnanz durch Einschaltung von Pausen in den Begleitstimmen; dafür fehlen hier die Akzente und das crescendo. Der Beginn des Minore zeigt bald starke Abweichungen; sein Schluß stimmt wieder überein. Hier findet sich im Quartett ein decrescendo und sempre più piano; dem entspricht die Eintragung von *p* und *pp* in Aut. W. Mfr. des Flötenuhrstücks[1]. Während sich im letzteren die Temposteigerung più presto gleich zu Beginn des Maggiore eingestellt, tritt sie im Quartettfinale erst viel später (Takt 75) als Allegro auf. Die Wiederholung des kleinen Fugato erscheint im letzteren Falle variiert, während sich Fl. 1793 mit der unveränderten Fassung begnügt. In Takt 47 springt Fl. 1793 auf die Stretta des Quartettfinales (Takt 107ff); die letzten Takte weichen wieder ab. Nr. 29 ist das Menuett aus der Symphonie „Die Uhr“[2], die laut Autograph 1794 in London als elfte der Londoner Symphonien entstanden ist; in diesem Fall ist möglicherweise das Flötenuhrstück (Fl. 1793) die erste Fassung des Werkes. Das Menuett der Symphonie steht in *D*dur und trägt die Tempobezeichnung Allegretto. Der Hauptunterschied der beiden Versionen besteht in der Ornamentik, die in der Symphonie völlig fehlt, im Flötenuhrstück dagegen zu reichster Entfaltung gelangt. Schon das Thema ist in Fl. 1793 durch geschnellte Doppelschläge[3] und Triolen-Wechselnoten zierlicher gestaltet; die Triller sind in der Symphonie überall durch sf ersetzt, ein ganz origineller Fall von Verwirklichung der gleichen Idee durch heterogene Mittel! (Nb. 16).

Notenbeispiel 16. Symphonie „Die Uhr“.



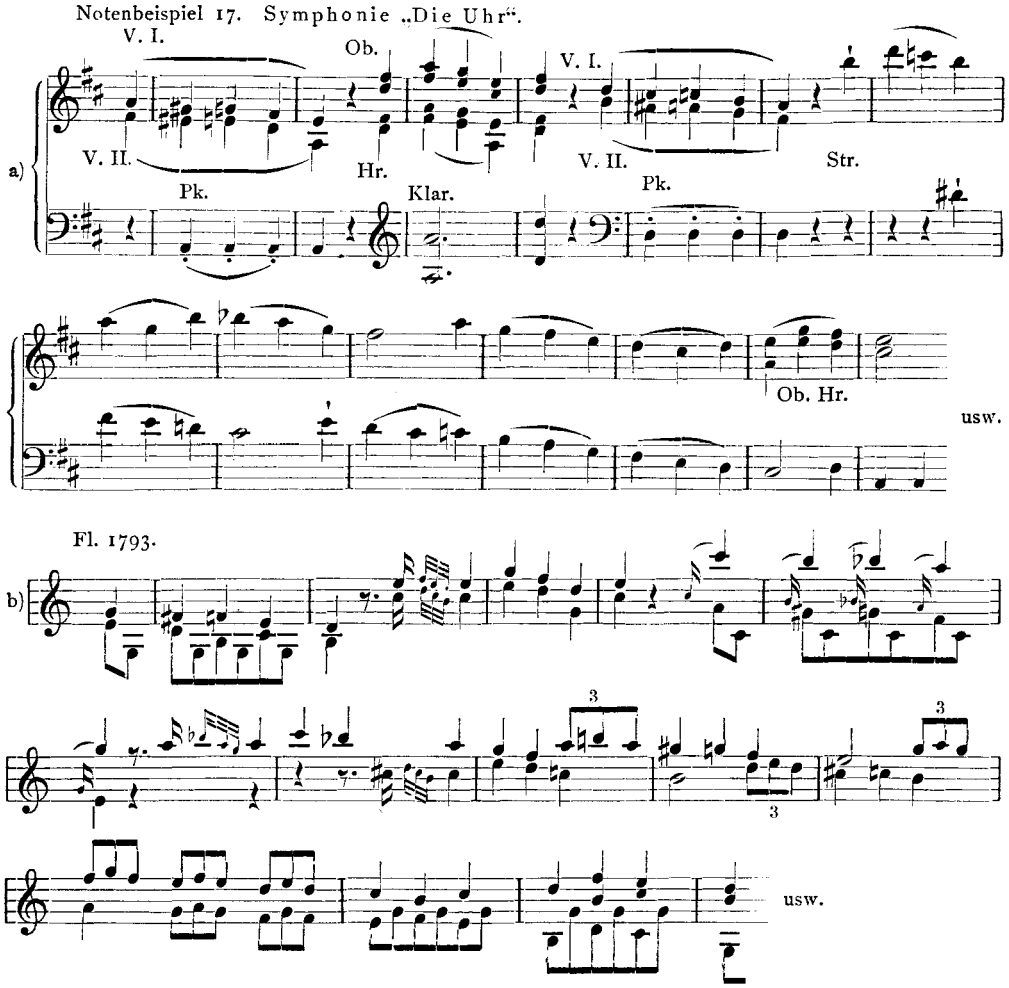
[1] Es ist dies der einzige Fall dynamischer Eintragungen in den Haydnschen Flötenuhrhandschriften; der Niemeczsche Flötenuhrtypus gestattet keine dynamischen Schattierungen.

[2] Gesamtausgabe Nr. 101. Der Name „Uhr“ dürfte sich wohl auf den langsamen Satz beziehen, obwohl man auch an eine Anspielung auf unser Flötenuhrmenuett denken könnte.

[3] S. Heinrich Schenker, Ein Beitrag zur Ornamentik, Neue revidierte und vermehrte Auflage, Wien-Leipzig 1908, S. 53. Den geschnellten Doppelschlag wendet Haydn mit be-

Reizvoll ist das instrumentale Gewand, das der Meister der reich verzierten Flötenuhrfassung zu Beginn des zweiten Teils gegenüberstellt (Nb. 17):

Notenbeispiel 17. Symphonie „Die Uhr".



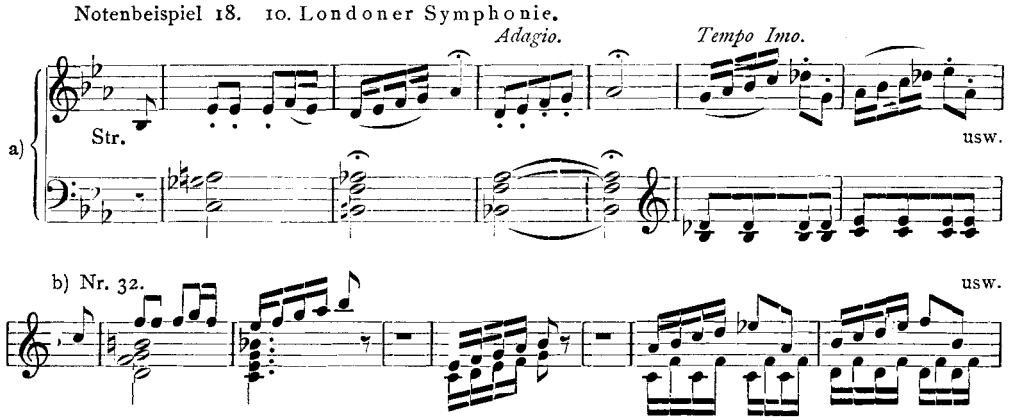
doch zeichnet sich die Flötenuhrfassung hier entschieden durch größere Feinheit der Linienführung aus. Im weiteren Verlauf zeigen sich besonders in der Rückleitung noch verschiedene unerhebliche Abweichungen. In Nr. 30 finden wir das Rondo-Finale des 1789 entstandenen Lerchenquartetts (op. 64, 5; Tostquartett Nr. 11) wieder. Der Satz steht im Quartett in *D* dur, während ihn das Flötenuhrstück nach *G* dur transponiert und die Wiederholungen in „veränderten Reprisen" bringt[1]. Auch sonst zeigen sich ziemlich erhebliche Abweichungen; vor allem bringt Fl. 1793 anstelle des Minore ein ganz anderes Couplet (Takt 35—51), das im Quartett über-

sonderer Vorliebe an; vgl. z. B. das Menuett im Streichquartett op. 50, 5 wo der Meister sogar selbst die von Schenker interpretierte Ausführung deutlich durch einen Punkt über der ersten Note verlangt.

[1] Zur Praxis der „veränderten Reprise" vgl. a. Ernst Fritz Schmid, C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 152ff.

haupt nicht vorkommt. Nr. 32 endlich ist eine Umarbeitung vom Finale der laut Autograph 1792 entstandenen zehnten Londoner Symphonie [1], das mit Vivace (*Es*dur) bezeichnet ist, während Nr. 32 (Aut. B. B.) das Stück als Allegro in *F*dur bringt. Es ist das längste bisher zum Vorschein gekommene Flötenuhrstück Haydns; trotzdem sind die Kürzungen dem Symphoniefinale gegenüber erheblich. Der hübsche Bläserzwischensatz der Symphonie (Takt 56—91) fehlt in Nr. 32, ebenso die starke Erweiterung und durchführungsmäßige Verarbeitung der Reprise (Symphonie Takt 101 bis 184). Die Coda erscheint in beiden Fassungen ähnlich; doch ist in Nr. 32 die Verzögerung des musikalischen Geschehens nicht durch Tempoänderung und Fermaten, sondern durch Einschiebung von Pausen erreicht, wobei sich die Stelle um einen Takt verlängert, die Chromatik der Modulation aber vereinfacht wird (Nb. 18).

Notenbeispiel 18. 10. Londoner Symphonie.



Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die Flötenuhrwerke Haydns durch den glücklichen Umstand der gleichzeitigen Erhaltung von Originalhandschriften und mechanischen Originalinstrumenten manche wertvollen Aufschlüsse über Temponahme und Ornamentik jener Zeit und speziell des Meisters selbst zu geben vermögen. Was die Tempi betrifft, so lassen sich leider keine absoluten Schlüsse ziehen, da die Schnelligkeit des Walzenablaufs einerseits nicht ganz unabhängig von der Federspannung ist, andererseits durch den Windfang reguliert werden kann. Von letzterer Möglichkeit wurde seinerzeit gerne beliebiger Gebrauch gemacht; wird doch von dem „mechanischen Orchester" Johann Georg Straßers berichtet: „Die Walzen ... werden nach dem, einem jeden Stück angemessenen Tempo vorgetragen. Der Windfang ist innen im Werk angebracht und kann sehr genau nach dem gehörigen Tempo gestellt werden" [2]. Doch lassen die erhaltenen Instrumente immerhin relative Schlüsse auf die Temponahme zu. So ergibt sich in Fl. 1772 für die Menuette Nr. 6 und 8 ein bedeutend langsameres Zeitmaß (♩ = M. M. 84), als für die Menuette Nr. 11 und Nr. 17, die sehr lebhaft zum Vortrag gelangen (♩ = M. M. 100). Die Fuge Nr. 24 variiert stark im Tempo; Fl. 1772 ergibt als langsamsten Grad 𝅗𝅥 = M. M. 88, Fl. 1793 𝅗𝅥 = M. M. 126. In Nr. 26 zeigen die Viertel im Allegro dasselbe Zeitmaß wie die Achtel im vorhergehenden Andante (Fl. 1793: M. M. 138). Im ganzen sind die

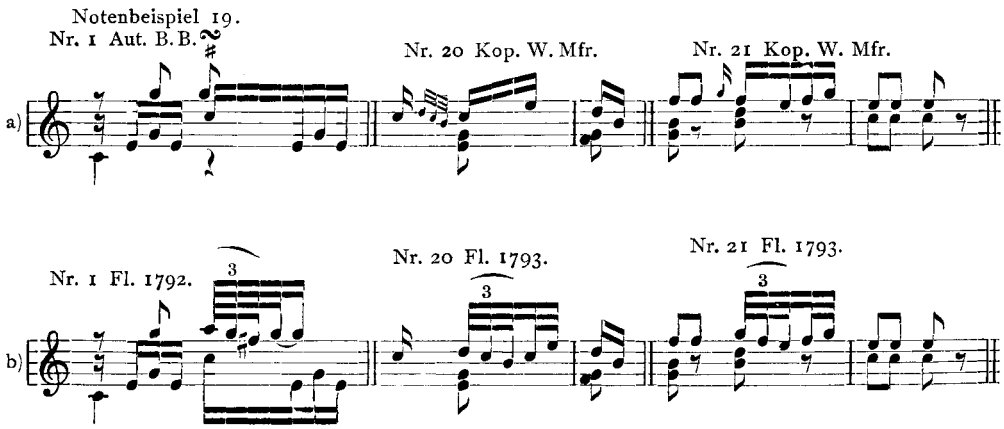
[1] Gesamtausgabe Nr. 99.

[2] Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig 1801, Sp. 738.

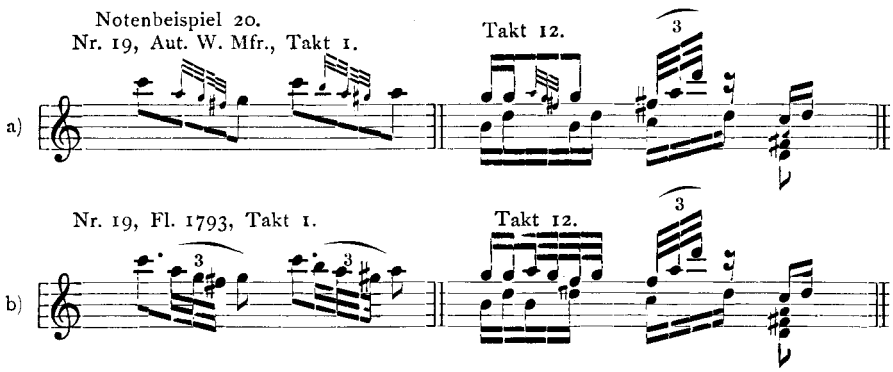
Tempi der Natur des Instruments entsprechend ziemlich rasch oder doch lebhaft bewegt. Am Klavier dürften sie durchschnittlich ziemlich viel langsamer zu nehmen sein; dies gilt selbstverständlich auch für die oben besprochenen Umarbeitungen aus andern Werken.

Ergiebiger sind die Stücke in Beziehung auf die Interpretation der Ornamentik. Hier zeigt sich sehr deutlich, daß man seinerzeit in der Ausführung der Verzierungen ohne allzu enge Schablonen, vielmehr häufig rein gefühlsmäßig vorging. Daraus ergeben sich mancherlei Inkonsequenzen, die unsern armen Konservatoristinnen bei ornamentalen Bedrängnissen ein Trost sein mögen, allerdings zugleich ein Hinweis darauf, daß die Verzierungen keine Miniatur-Akrobatik, sondern wesentliche Bestandteile der innern Komposition eines Stückes bedeuten, die mit viel Geschmack und „aus der Seele", nicht als leeres Schnörkelwerk zu spielen sind. Die Triller, die fast stets mit Nachschlag ausgeführt werden, beginnen sehr häufig mit der Hauptnote, so in Nr. 2, 3, 6, 12, 19, 20, 24; in einer Reihe anderer Stücke, so besonders in Nr. 21, 22, 26 beginnen sie sämtlich mit der oberen Nebennote, wie dies in Kop. W. Mfr. von Nr. 26 auch ausdrücklich durch die beigesetzte Vorschlagsnote verlangt ist. In Nr. 11 werden die Triller auf kurzen Noten von oben, die auf langen mit der Hauptnote begonnen; in Nr. 27 beginnen sie sogar mit der unteren Nebennote, was in Aut. B. B. des Stücks vom Komponisten deutlich angegeben ist. Sehr häufig kommt der Doppelschlag über der Note mit seinen verschiedenen Varianten vor; er wird teils antizipierend, meist aber subtrahierend vorgetragen. Letzteres ist durchweg bei den Doppelschlägen in Nr. 1, 20 und 21 der Fall, die teilweise ausgeschrieben, teilweise durch das Doppelschlagzeichen verlangt sind (Nb. 19).

Notenbeispiel 19.



In Nr. 19 erscheinen die Doppelschläge in Takt 1 und 5 antizipierend, während sie in Takt 12 ff subtrahiert werden, ein deutlicher Beweis für die Elastizität jener Zeit in ornamentalen Dingen (Nb. 20).



Der letztere Fall zeigt übrigens, daß Haydn den Doppelschlag über der Note nicht immer in Ph. E. Bachscher Art verlangt. Die Vorschläge wechseln in antizipierender und subtrahierender Ausführung; in Nr. 9 sind sie kurz aber subtrahierend vorzutragen. Eine besondere Vorliebe bekundet der Meister in seinen Flötenuhrstücken für das Arpeggio mit Accacciatur, eine Verzierung, welche er in dieser Form sonst nur sehr selten gebraucht. Sie eignet sich allerdings schon ihrem Klang nach außerordentlich für dieses Instrument, das sie mit tadelloser Präzision vorzutragen im Stande ist.

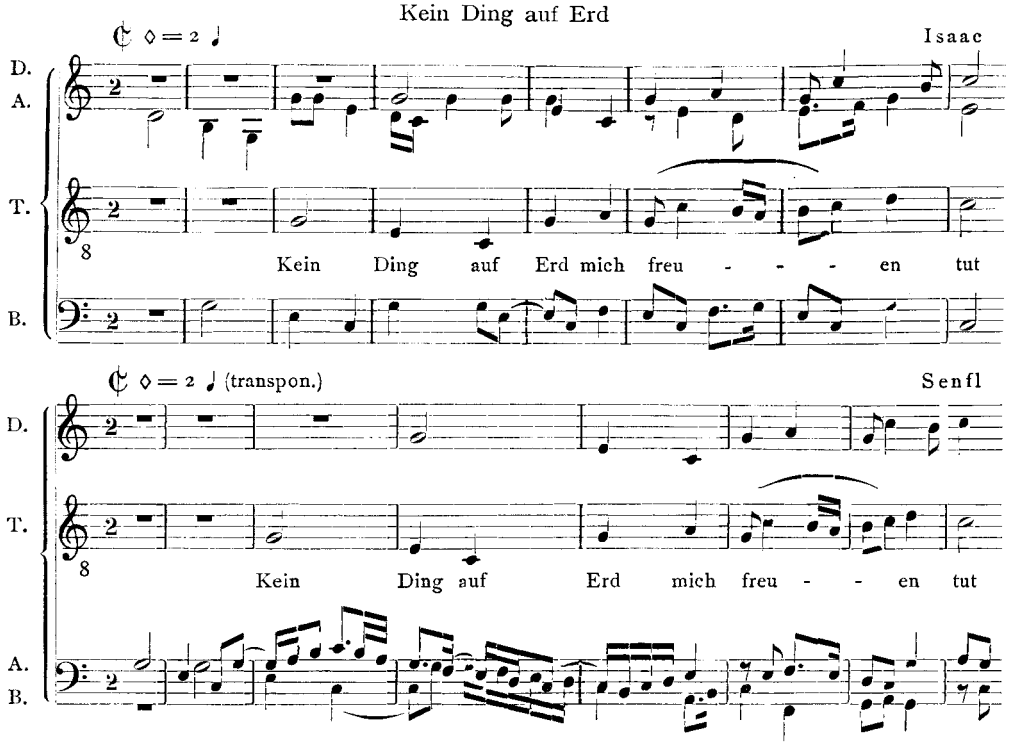
Im ganzen bieten uns die Werke Joseph Haydns für die Flötenuhr eine neue und besonders reizvolle Seite seines Schaffens dar, und wir sind dem verständnisvollen Entgegenkommen der Besitzer der Originalhandschriften und Originalinstrumente zu herzlichstem Dank dafür verpflichtet, daß sie die Darbietung dieser verborgenen Schätze an die weiteste musikalische Öffentlichkeit anläßlich der zweihundertsten Wiederkehr der Geburt des großen Meisters als ein ganz besonderes Geburtstagsgeschenk ermöglicht haben. Mögen diese köstlichen kleinen Werke der Wissenschaft wie der Praxis mannigfaltige Anregung, reine Freude und Erhebung über die Schwere der Zeit schenken, die uns alle heute bedrückt.

Miszellen

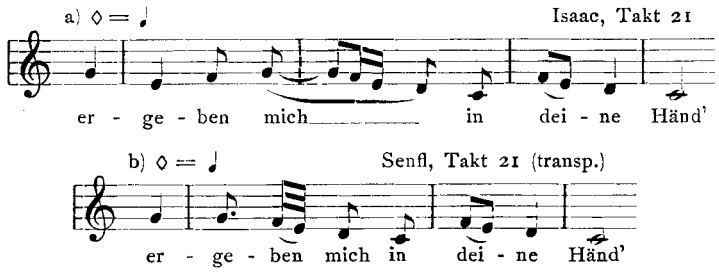
Zu Isaacs und Senfls deutschen Liedern. In Johannes Wolfs Ausgabe der weltlichen Werke Isaacs (DTÖ XIV, 1) sind unter die zweifelhaften Kompositionen auch zwei verschiedene Bearbeitungen des Liedes „Kein Ding auf Erd mich freuen tut, für dich allein, mein herzigs ein“ (F 2 a und b) aufgenommen. Von diesen Sätzen stellt der zweite, was bisher unbekannt geblieben ist, eine Arbeit Ludwig Senfls dar, und zwar findet sich das Stück in der Finck-Sammlung von 1536 als Nr. 53 unter den angehängten Liedern anderer Komponisten. Ist daher dieses Lied in der Isaac-Ausgabe ganz zu streichen, so bietet es andererseits eine indirekte Bestätigung dafür, daß die Fassung F 2 a eine authentische Schöpfung Isaacs ist. Der Satz begegnet in Forsters „Auszug“ von 1539 — wo bekanntlich auch die berühmte, zweite Fassung des Innsbruck-Liedes erstmalig erscheint — zunächst anonym[1], in den Neuauflagen von 1543, 1552 und 1560/61 (die beiden letzteren werden ausdrücklich

[1] Die bis auf Einzelheiten identische Fassung von Basel F X, 1—4 (Nr. 22) tritt ebenfalls anonym auf.

als „wiederumb ubersehen und gebessert" bezeichnet) mit der Signierung „H. Isaac" in der Baßstimme. Beide Bearbeitungen stehen sich, wie schon Wolf hervorgehoben hat, stilistisch außerordentlich nahe. Sie haben den gleichen Tenor und zeigen in der imitatorischen Exposition auffallende Entsprechungen:

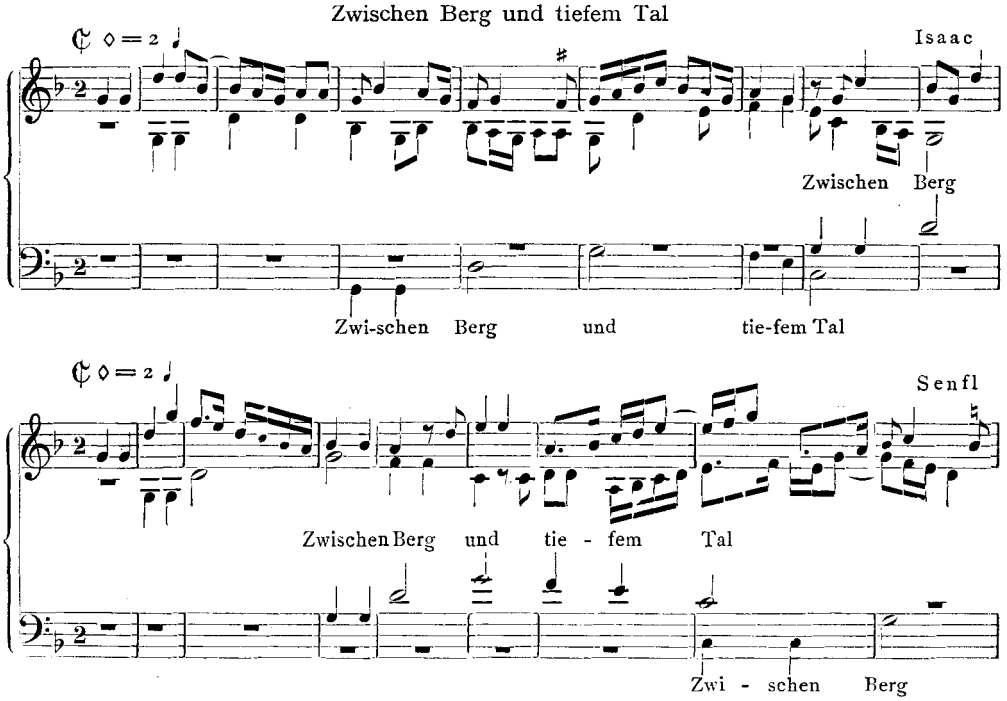


Der cantus firmus läßt eine einzige Abweichung an der folgenden Stelle erkennen, wo Senfl durch Zusammenziehung einen vollen Mensuraltakt einspart:



Da die melodisch-rhythmische Ausformung von *a* für die Weise in ihrer Gesamtgestalt typisch ist, darf F 2a als die ältere Bearbeitung und somit als Muster für F 2b gelten. Damit gewinnt aber die Zuschreibung dieses Liedes an Isaac durch Forster größte Wahrscheinlichkeit, denn es gibt noch weitere Fälle, bei denen wir Senfl in ähnlicher Weise in die Fußstapfen seines großen Lehrers treten sehen. Verwiesen sei hierzu auf Senfls Lied „Zwischen Berg und tiefem Tal" (Ott 1534). Vergleicht man damit die Isaacsche Fassung im Oeglin 1512, so erkennt man in diesem kanonischen Cantus firmus-Duett zwischen Tenor und Baß, über dem sich die instrumentalen Oberstimmen in frischen, streichermäßigen Kontrapunkten ergehen, sofort das Vorbild für Senfls Bearbeitung:

Zwischen Berg und tiefem Tal



Die originale Lesart des Senfl-Satzes ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als sie beide Unterstimmen, aber auch nur diese mit vollständigem Text ausstattet. Damit ist auch die Interpretation der Isaacschen Bearbeitung als instrumental begleitetes C. f.-Duett einwandfrei gesichert. Senfl wurde schon früh mit Isaacs Werken vertraut und hat sicherlich im Zuge des damaligen Kompositionsunterrichts die meisten seiner Lieder kopiert und so genauestens kennen gelernt. Die angezogenen Fälle sind nun sehr anschauliche Belege für die Art, wie er einzelne Isaac-Lieder als Muster benutzt. Sie erinnert in etwa an jenes Parodieverfahren, wie es die späteren Niederländer vor allem in der Messenkomposition entwickelten. In der Bearbeitung anderer Texte, die er mit Isaac gemeinsam hat, sucht er dagegen ersichtlich sein Vorbild zu überbieten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Zyklus „Ich stand an einem Morgen“ (Ott 1534, Nr. 22—26), welcher ein wahres Kompendium der Liedbearbeitung darstellt. Die erste Fassung hat den C. f. im Tenor, die zweite bringt das Thema in der Engführung von Tenor und Baß; die dritte kombiniert die im Tenor liegende Melodie mit der Weise „Amica mea“; die vierte läßt nach der Devise „Bassus discantum habet in decimis“ die Melodie von den beiden Außenstimmen in Dezimenparallelbewegung gleichzeitig vortragen, während der Tenor sie synkopiert und in der Verkürzung bringt (ein satztechnisches Unikum im deutschen Lied!); die letzte (fünfte) Bearbeitung gesellt das Thema der Weise „Fortuna desparata“. Vermutlich sind diese und auch die vorgenannten Arbeiten noch während seiner Lernjahre bei Isaac entstanden. Im ganzen gesehen erscheint Senfl auf dem Gebiete des deutschen Liedes als „Niederländer“ par excellence. Was er an kontrapunktischen Bravourleistungen und an konstruktiver Satzbehandlung schlechthin hier bietet, geht weit hinaus über das, was der Niederländer Isaac der Gattung zugemutet hat. —

Zur Bibliographie der Lieder Isaacs möchte ich schließlich noch bemerken, daß der durch mehrere Quellen einwandfrei für ihn gesicherte Satz „Christ ist erstanden“ (Wolf A 3) notengetreu in Rhaus „Gesengen“ von 1544 (Nr. XXI) wiederkehrt, dort aber fälschlicherweise unter Thomas Stoltzers Flagge segelt.

Helmuth Osthoff (Berlin).

Ungedruckte Briefe von Philipp Emanuel Bach. Die Veröffentlichung der nachfolgenden Briefe an Gerstenberg in Kopenhagen, die ich bereits in meiner Schrift „Philipp Emanuel Bach in Hamburg" erwähnte[1], verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Direktors der Hamburger Staatsbibliothek, Herrn Prof Dr. Wahl[2]. Der Inhalt der Briefe wird durch die bereits vorhandene Literatur genügend geklärt.

Heinrich Miesner (Charlottenburg).

1. (4 Seiten, ohne Anschrift.)

Hamburg, d. 21 Oct. 73.

Hochwohlgebohrner, Höchstgeehrtester
Herr,
Theuerster Gönner,

Wenn auch mein jetzt unter der Feder sich befindender Psalter[3] mich weniger beschäftigt, so glaube ich doch, daß ich um Vergebung wegen meines späten Antwortens würde bitten müßen, weil Ew. Hochwohlgeb. mich in große Verlegenheit dadurch setzen, daß ich so viel gütiges, so viel schönes zu beantworten habe, daß ich nicht den Anfang davon finden kan. Dies kan allenfalls mich in etwas entschuldigen, nur muß ich nicht zugleich mit anführen, daß das Briefschreiben eben meine stärkste Seite nicht ist, ohngeacht ich bey alle dem sehr viele Briefgen schreiben muß. Genug, ich bitte um Vergebung, und danke Ihnen ganz ergebenst für alle gütige Meynungen von mir. Der Beyfall eines Gerstenberg wird für mich eine Ehre und ein Vergnügen seyn, welches mir bis ins Grab nachfolgen wird! Nun zum alten Tischer[4]! Ich meine den Componisten dieses Nahmens, sonst könnte es scheinen, als ob ich mir meinen Sarg bestellen wollte. Daß dieser gute Mann wenig Genie hatte, daß er im Dunkeln wohnte: dafür konnte er nicht. Indeßen erat laudanda voluntas, ohne daß er nöthig hatte, seine Krankheit anzuführen. Ew. Hochwohlgeb. haben vollkommen Recht, wenn Sie sagen: daß andächtige Empfindungen gerade die wären, welche der Musik am anständigsten sind, und ich, als ein Clavierspieler, getraue mir zu behaupten, daß man auf unserem Instrumente in der That bey einer guten Ausführung viel sagen könne. Ich sondere hiervon das bloße Ohrenkützeln ab, und fordere, daß das Herz in Bewegung müße gebracht werden. Ein solcher Clavierspieler, zumahl, wenn er ein Erfindungsreiches Genie hat, kan sehr viel thun. Indeßen Worte bleiben immer Worte und die Menschenstimme bleibt uns immer voraus. So lange wir das Nähere haben können, dürfen wir, ohne Noth das Weitere nicht suchen. An die schalen Spöttereyen mit dem ehrlichen Mahler, der unter seinen gemahlten Vogel schrieb: Dies soll ein Vogel seyn, sollte man sich zwar nicht kehren, zumahl, wenn man wegen einer Krankheit, die die Gelegenheit zu gewißen Versuchen könte gegeben haben, nichts sagt: Doch erinnere ich mich vor vielen Jahren, als ich meinen Sanguinicus und Cholericus[5] drucken ließ, daß ich nicht ganz unempfindlich war, als ein guter Freund mir im Spaße gewiße Dinge, die er eben nicht böse meynte, die mir aber nicht gefielen, hierüber sagte. So schwach sind wir!

---

[1] Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929, S. 40 und 41.

[2] Für freundliche Durchsicht bin ich Herrn Prof. Dr. Lüdtke-Hamburg zu Dank verpflichtet.

[3] Herrn Doctor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien. Erschienen 1774. Wotquenne Nr. 196.

[4] Vgl. C. Phil. Em. Bach in Hamburg S. 40 und Nachtrag S. X.

[5] Wotquenne Nr. 161, 1. Das Werk wurde laut Nachlaßkatalog 1749 in Potsdam komponiert, gedruckt 1751 bei B. Schmid in Nürnberg. Vgl. Mersmann, Ein Programmtrio C. Phil. Em. Bachs, Bachjahrbuch 1917, S. 137 ff. Bitter, C. Phil. Em. Bach und W. Friedemann Bach I, S. 59 ff.

Diesem allem ohngeacht kan der Einfall von Ew. Hochwohlgeb. Gelegenheit zu vielen guten Gedanken auf unserm Instrumente geben, auf die man sonst nicht fallen würde.

Sollte ich etwas mehr Zeit, als jetzo haben, so wollte ich wohl einen Versuch von dieser Art wagen, aber blos aus Gehorsam und Hochachtung gegen Ew. Hochwohlgeb. und ohne deswegen bekannt zu werden.

Darf ich um die gütige Beförderung beygefügten Briefes an H. Scheibe[1] gehorsamst bitten?

Noch eins! Sie beschämen mich mit Ihrer geistreichen Inschrift meines Portraits und sagen mir dadurch, was Sie noch mehr Gutes an mir wünschten[2]. Die Frauenzimmer Sonaten hat Hartknoch Hummeln[3] im Clavierschlüssel nachgedruckt. Ich habe sie noch nicht gesehen. Vermutlich sind sie es, davon Ew. Hochwohlgeb. melden. Empfehlen Sie mich der gnädigen Frau unterthänig, und sagen Sie Ihr, daß ich für Verlangen brenne, das Schöne auf unserm Instrumente von Ihr zu hören, welches mir so oft gerühmt worden.

Aber, in der That! Ist es denn gar nichr möglich, daß Sie mit Ihrer Fr. Gemahlin uns Hamburger mit Ihrem Besuch beehren können? Ich bin zu alt, sonst würden meine Geschäfte mir allenfalls erlauben, Copenhagen zu sehen: Sie sind jung, haben aber vermuthlich zu viel zu thun. So geht es! Alles ist zertheilt, nichts beysammen.

Ich beharre mit der lebhaftesten Hochachtung, trotz des jüngsten Menschen zeitlebens

Ew. Hochwohlgeb.
gehorsamster Diener
Bach.

2. (3 Seiten, ohne Anschrift.)

Hochwohlgebohrner, Höchstgeehrter
Herr,

Ew. Hochwohlgeb. statte ich meinen ergebensten Dank für Ihr geehrtestes Schreiben mit angeschloßener, sehr ansehnlicher Pränumerantenliste ab. Sie verbinden von Zeit zu Zeit einen Menschen, der noch nie im Stande gewesen ist, nur einigermaßen sich von seiner so großen Schuld loßzumachen, und der weiter keine andere Merite hat, als daß er das Glück hat, mit seinem mäßigen musicalischen Genie, Ihnen zu gefallen. So sehr ich dieses einsehe, so sehr wünsche ich und denke mich bald im Stande zu sehen, Ew. Hochwohlgeb. mich als einen Dankbaren Verehrer Ihrer großen Verdienste zu zeigen. Basta! Tempus docturus[4]. Hauptsächlich bitte ich der gnädigen Fräulein von Vleugel meinen unterthänigsten Dank für das mir so schätzbare und gnädigst zugedachte Präsent zu vermelden. Ich werde auf eine musikalische Revange bedacht seyn, wenn ich hierzu die gnädige Erlaubniß erhalten kan. Haben Sie die Güte für mich, den Herrn Schiörring[5] zu bitten, daß er von HE. D. Münter[6], vom HE. C. M. Scheibe, von HE. Preißlern[7]

---

[1] Der bekannte Herausgeber des „Critischen Musicus".

[2] Die Inschrift lautete: „Ein Raffael durch Töne, neu, mannigfaltig, über sein Zeitalter". Vgl. O. Fischer, Zum musikalischen Standpunkte des nordischen Dichterkreises, SIMG V (1903/04).

[3] Wotquenne Nr. 54: Six sonates pour le clavecin à l'usage des dames, 1770 bei J. J. Hummel in Amsterdam erschienen, 1773 bei Hartknoch in Riga.

[4] Scherzhafte Bildung für T. docebit.

[5] Dänischer Kammermusikus. Vgl. C. Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 30 f.

[6] Bekannter Theologe (1735—1793), von dessen Liedern Bach einige vertonte. Wotquenne Nr. 202 E.

[7] Johann Martin Preisler (1715—1794) war Hofkupferstecher in Kopenhagen.

und von seiner eigenen Person kein Pränumerations-Geld her schicke. Alle diese Herren sollen ihre verlangten Exemplare dem ohngeacht kriegen. Besonders habe ich zu Ew. Hochwohlgeb. das feste Vertrauen, daß Sie nebst dero Frau Gemahlin welcher ich meinen unterthänigen Respekt zu vermelden, gehorsamst bitte, mir gütigst erlauben werden, die verlangten 2 Exemplare, ohne die geringste Zahlung dafür einzuschicken. Ich weiß, Sie werden mir diese Bitte geneigt gewähren, damit ich nicht in die Nothwendigkeit gesetzt werde, diejenigen Gelder wieder zurückzusenden, die ich ohne Beschämung nie annehmen kan. Dem ohngeacht werden, zu meiner Ehre und zur besten Empfehlung meiner Psalmen, alle die erhabenen und würdigen Nahmen meiner Gönner und Freunde mit beygedruckt.

Sobald die Exemplaare hier seyn werden, so werde ich sie weiter schicken. Jetzt empfehle ich mich und meine Hälfte Ew. Hochwohlgeb. und der gnädigen Frau aufs ergebenste und beharre hartnäckig und ewig

Ihr ergebenster treuer
Diener
Bach.

Hamburg, d. 21. Apr.
74.

[Am linken Rande:] Dem HE. C. M. Scheibe werde ich ehestens für sein gelehrtes Werk ergebenst schriftlich danken.

3. (1 Seite, ohne Anschrift.)

Hochwohlgeborner, Hochzuverehrender
Herr,

Ihre schönen Grazien[1] sind unter schlechte Hände gerathen. Sie erscheinen hierbey. Vermuthlich werden sie mich bey ihrem vortreflichen Urheber verklagen. Nehmen Sie meine Partei und richten Sie nicht zu strenge. Der Wille war wenigstens gut.

Haben beykommende 3 Bogen wenigstens etwas gefälliges in sich: so thun Ew. Hochwohlgeb. ihnen die Ehre an, und heben sie, als ein schlechtes Original meiner Handschrift und meines ersten Aufsatzes, auf.

Die Natur dieses schönen Gedichts hat mich bey der Ausarbeitung verpflichtet, mehr auf die Declamation als auf halsbrechende Schwierigkeiten und Ausdehnungen bedacht zu seyn.

Eine glückliche Ausführung von der Frau von Gerstenberg kann meinen Noten denjenigen Glanz geben, der ihnen noch fehlt. Nach unterthäniger Empfehlung beharre lebenslang Ew. Hochwohlgeb.

ganz gehorsamster Diener
Bach.

Eine Anmerkung zu Ch. S. Terrys „Johann Christian Bach". Die etwas romantisch anmutende Nachricht, Joh. Christian Bach sei 1754 mit einer Sängerin nach Italien entwichen, glaubt Terry in seinem verdienstvollen Buche durch Verschiebung der Jahreszahl dem Boden der Tatsachen näher bringen zu können. Obwohl Emanuel Bach, Gerber und Marpurg die Zahl 1754 angeben, möchte Terry dennoch das Jahr 1756 für die Abreise Joh. Christians festsetzen, weil damals die berühmte Sängerin Astrua wegen einer Brustkrankheit ihren Dienst verlassen mußte und in ihr Heimatland Italien zurückkehrte. Hierzu ist zu sagen, daß Emanuel Bachs Angabe in der „Genealogie" doch wohl stimmen dürfte, denn er war ein recht genauer Herr, der sich sowohl in seinen Rechnungen, wie in der Datierung seiner zahlreichen Werke selten oder garnicht irrte. Ferner schreibt der von Terry erwähnte Marpurg 1755 im ersten Bande seiner „Beyträge zur Musik" S. 505 über

[1] Kantate. Wotquenne S. 88.

Christian Bach: „Ist vor kurzem nach Italien gereiset". Warum sollte diese Angabe falsch sein? Marpurg und Bach standen in enger Beziehung zueinander, hat doch der erstere zahlreiche Kompositionen des Cembalisten Friedrichs des Großen in seinen Sammelwerken veröffentlicht; außerdem war Berlin damals eine Stadt von nur 125000 Einwohnern, in der Familienereignisse unter Bekannten, die nicht einmal weit voneinander entfernt wohnten, wohl nicht verborgen blieben. Gewiß ist die ganze Angelegenheit von nicht so großer Bedeutung, wie auch Terry hervorhebt; jedoch wäre Klarheit auch hier nicht unangenehm. Nun enthalten die „Rechnungen von Einnahmen und Ausgaben bei der Königlichen Kapelle von Trinitatis 1753 bis Trinitatis 1754", die das Brandenburg-Preußische Hausarchiv zu Charlottenburg bewahrt, zweimal in dem genannten Zeitraum bei dem Namen einer Sängerin den formelhaft wiederkehrenden Vermerk: „cessat, hat ihren Abschied erhalten". Das sind die Anna Lorio Campolungo (nach Marpurg „Kontralt"), die am 1. April 1754 ihren Dienst verließ, und die Debline, die am 1. Mai zugleich mit dem Sänger Carestini ihren Abschied nahm. L. Schneiders „Geschichte der Oper in Berlin" wie auch Schletterers „J. F. Reichardt" berichten darüber nichts. Vielleicht ist die Angabe obiger Namen imstande, der Forschung einen neuen Hinweis zu geben.

Heinrich Miesner (Charlottenburg).

Bücherschau

Allerup, Albert. Die „Musica practica" des Johann Andreas Herbst u. ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Ein Beitr. zur Gesch. der deutschen Schulmusik. gr. 8°, XI, 76 u. 17 S. Mit Musikbeil. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 3.80 RM.

Bodky, Erwin. Der Vortrag alter Klaviermusik. kl. 8°, 112 u. 15 S. Mit Musikbeilagen Berlin 1932, Max Hesse. 3.75 RM.

Bunting, Edward. The Bunting Collection of Irish Folkmusic and Songs. Ed. from the Original Mss. by D. J. O'Sullivan. Parts 213. (Journal of the Irish Folk-Song Society. Vols. 24—25.) 2v., 8°. London 1930, Irish Folksong Society.

Charpentier, Louis. Aperçu historique sur le Chant Grégorien. 20 S. Paris, Herelle.

Deutsches Rundfunkschrifttum. Hrsg. von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, bearb. von der Deutschen Bücherei. 60 S. Reichsverlagsamt Berlin NW 40.

Seit dem 20. Februar 1930 geben die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und die Deutsche Bücherei eine monatliche Bibliographie über deutschsprachige Neuerscheinungen des Rundfunkschrifttums heraus. Bücher und Zeitschriftenaufsätze sollen gleichzeitig von ihr berücksichtigt werden.

Bei dem schnellen Wachstum der speziellen Rundfunkliteratur ist eine Bibliographie schon seit langem Notwendigkeit (in deutschsprachigem Gebiet gab es 1930 schon über 100 Rundfunkzeitschriften; in dem kleinen Sondergebiet der deutschen musikwissenschaftlichen Zeitschriften erschienen allein im Jahre 1930 einige 50 Artikel über Rundfunk und Musik!): Und es gelingt der neuen Zeitschrift durch klare Übersichtlichkeit tatsächlich die fühlbare Lücke zu schließen.

Die 50—60 Seiten umfassenden Hefte ordnen das Rundfunkschrifttum nach sieben sachlichen Schlagwörtern: 1. Der Rundfunk als Ganzes — 2. Darbietungen — 3. Allgemeine Funktechnik — 4. Sendetechnik — 5. Empfangstechnik — 6. Wirtschaftsfragen — 7. Rechtsfragen, die sich selbst wieder in speziellere Sachgebiete unterteilen. Der Musik ist unter „2. Darbietungen" eine besondere Abteilung reserviert, außerdem gibt ein Sachregister, das mit einer Verfasserübersicht jedes Heft beschließt, alle die Musikaufsätze an, die sich in anderen Sondergebieten eingereiht finden. So wird z. B. ein Aufsatz über „Musikerziehung" nicht in das allgemeine Kapitel „Musik" sondern im „Erziehungs- und Lehrfunk", eine Arbeit über „Musik und Hörspiel" im speziellen Untergebiet „Hör- und Sendespiel" eingeordnet. Knappe einsätzige Inhaltsangaben der einzelnen Artikel heben die Bibliographie über den Rahmen eines einfachen Schlagwortverzeichnisses hinaus.

Ein kleiner bei der praktischen Handhabung spürbarer Mangel könnte in den nachfolgenden Heften leicht behoben werden: Es fehlen Verweise! Stünde z. B. im 1. Heft bei

Nr. 256 (d. i. „Oper im Rundfunk") der Vermerk: „s. a. Nr. 116" — d. i. „Opernkrise der Gegenwart und ihre Bekämpfung durch den Rundfunk" — so hätte man mühelos alle Literatur, die im Laufe eines Monats über die Frage „Oper und Rundfunk" geschrieben worden ist, beisammen. Nun stehen freilich im beigefügten Sachregister zufällig die Schlagworte „Oper" und „Opernkrise" dicht nebeneinander. Wer aber kann aus dem Sachregister ersehen, daß z. B. „Rundfunkmusik" (d. i. Nr. 254) und „Musikwoche" (d. i. Nr. 258) dem gleichen Problemkreis angehören? Auch dem Verfasser der versprochenen Gesamtübersicht am Ende jedes Jahrganges würden Verweise die Arbeit einmal wesentlich erleichtern.

Anneliese Landau.

Dmitriev, N. K., and M. O. **Chatskata.** Chansons Populaires Tatares. 8°, 73 S. Paris 1928 (!), P. Geuthner.

Ehrhardt, Ernst F. Das Klangproblem von Cremona und — seine Lösung. kl. 8°, 61 S. Dresden-A. 1931, R. v. d. Planitz. 1.80 RM.

Elson, Arthur, and Everett E. **Truette.** Woman's Work in Music. New Rev. Ed. 8°, 301 S. Boston 1931, L. C. Page & Co.

Epping, Anna. Einführung in die Improvisation am Klavier, unter Mitarbeit von Hildegard Tauscher. 8°, 126 S. Berlin 1932, Max Hesse, 2.95 RM.

Findeisen, Nicolaus. Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland von der ältesten Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Bd. I. Teile I—III, S. 364 u. LVIII, Bd. II. Teile IV—VII, S. 376 u. CXCI mit 150 zum Teil ganzseitigen und farbigen Bildern und etwa 200 Notenbeispielen aus vorwiegend unbekannten Werken. Lex. 8°. Moskau-Leningrad 1928—29. Musiksektion des Staatsverlages.

Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts haben nicht nur ausländische Forscher die russische Musikkultur der Vergangenheit sozusagen von oben herab betrachtet, sondern auch die eigenen Musikschriftsteller gaben sich fast nie die Mühe, selbständig Quellen nachzugehen; das bisher Bekannte wurde von den Verfassern der russischen „Musikgeschichten" kritiklos wiederholt, im besten Fall etwas umgefärbt. Auf diese Weise blieben alte Fehler immer wieder erhalten Außerdem richtete sich das Augenmerk der russischen Musikschriftsteller bis in die neuste Zeit fast ausschließlich auf das XVIII. und XIX. Jahrhundert. Es wurden zwei angrenzende Zeitabschnitte: a) das Lied und die Oper und b) die sogenannte russische nationale Musikschule, die bis ins XX. Jahrhundert führt, bevorzugt.

Mit diesem Dilettantismus, Schlendrian und dieser Bequemlichkeit hat jetzt der vor kurzem verstorbene hervorragende russische Musikhistoriker Nicolaus Findeisen endgültig Schluß mit dem vorliegenden Werk gemacht, an dem er vierzig Jahre lang gearbeitet und das er kurz vor seinem Ableben vollendet hat.

Dieses Buch — vorläufig leider nur in russischer Sprache erschienen — muß uneingeschränkt als die erste wirklich wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der alten russischen Musikkultur bezeichnet werden. Von sämtlichen anderen russischen Büchern über Musikgeschichte unterscheidet sich das Werk Nicolaus Findeisens vor allem dadurch, daß der Verfasser fast ausschließlich Urquellen (handschriftliche, gedruckte, auch Denkmäler materieller Kultur) verwendet, und nur dort, wo diese nicht zu erlangen waren, alte Quellen, jedoch erst nach eingehendster und strengster Überprüfung benutzt hat. Im Gegensatz zu den meisten russischen Musikschriftstellern hat der Verfasser das Musikleben stets als einen Teil des Kulturlebens, des gesamten Staats- und Volkswesens betrachtet und von diesem Standpunkt aus erforscht. Ein novum dieser Arbeit bilden auch die etwa 200 Notenbeispiele, die bisher russischen Werken über Musikgeschichte fast nie beigegeben wurden; dabei hat der Autor diese Notenbeispiele stets in der Urfassung gebracht, was unserem Empfinden zuweilen etwas fremdartig erscheint, doch den großen Vorzug aufweist, daß die Urquellen in ungeschminkter Fassung vor Augen geführt werden. Was bei einem selbständigen und streng wissenschaftlichen Nachprüfen erreicht wurde, beweisen allein folgende Beispiele. Während des Aufblühens des pseudo-russischen Volksliedes, Ausgangs des XVIII. Jahrhunderts, war bei den russischen Musikliebhabern ein „Volkslied", „Wolga, du tiefes Flüßchen" (Wólga, rèčenka glubókaja) außerordentlich beliebt; diesem „russischen" Lied war aber eine rondo-artige Joseph-Haydn-Melodie unterlegt. Ein anderes Beispiel. Viele Jahrzehnte hindurch wurde das höchst populäre Lied „Es stöhnt das graublaue Täubchen" (Stónet ssísyj golubóček) dem Komponisten Tietz (irrtümlich auch Dietz genannt) zugeschrieben, ohne daß man darauf kam, die Richtigkeit dieser Behauptung zu überprüfen. Und als Findeisen eine gründliche Revision unternahm, stellte er u. a. fest, daß das Lied

gar nicht von Tietz sondern von einem bisher gänzlich unbekannten aber keineswegs unbedeutenden Komponisten Dubjanskij komponiert ist. Ähnliche „Entdeckungen" wurden auch auf dem Gebiet der Oper gemacht: so erwies sich der bekannte, auch in Deutschland beliebte Komponist Bortnjansky, der bisher fast ausschließlich als Verfasser geistlicher Musik galt, als ein vielseitiges Talent, das auch auf dem Gebiet der Kammermusik und der Oper Hervorragendes geleistet hat. Man könnte hier solcher Beispiele recht viele bringen. Besonders muß noch hervorgehoben werden, daß sich auch die ausländischen Quellen in ihren Angaben über Komponisten, die zeitweise in Rußland tätig waren, als nicht durchweg zuverlässig erweisen. So hat Nicolaus Findeisen einige Berichtigungen bei solch bekannten Autoren wie Eitner, Riemann u. a. vornehmen müssen. Die Angaben nicht-russischer Quellen (und auch russischer soweit sie sich auf die ersteren beziehen) über Hermann Raupach, Sarti, Martin, Paesiello u. v. a. m. sind gleichfalls nicht fehlerfrei. Die sehr verbreiteten und auch in Rußland bisher gern als fast einzige Quelle für einen bestimmten Zeitabschnitt zitierten „Nachrichten der Musik in Rußland" von Jacov von Stählin reichen — wie das Findeisen bewiesen hat — nicht nur nicht aus, sondern müssen durch andere Quellen ergänzt, zum Teil richtig gestellt werden. Ganz besonders wichtig ist auch, daß der Verfasser einige ausländische in Rußland tätig gewesene Komponisten namhaft macht, die weder im Musiklexikon Hugo Riemanns noch bei dessen Vorgängern zu finden sind. Daß Nicolaus Findeisen der Tätigkeit ausländischer (darunter natürlich auch deutscher) Musiker in Rußland des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nachgegangen ist, bedarf wohl weiter keiner besonderen Erwähnung: jedoch kann zur Bestätigung der Gründlichkeit des Historikers gesagt werden, daß er sogar die Namen der ersten deutschen Organisten in Rußland ermittelt hat.

Das alles sind nur zufällig herausgegriffene Beispiele, Stichproben. Im allgemeinen ist zusammenfassend zu sagen, daß Findeisen in sehr knapper und dabei doch durchaus einprägsamer Form bei der Schilderung des geschichtlichen Werdeganges der russischen Musik, die einzelnen Veränderungen und Entwicklungsphasen, die Evolution des Schaffens sowie des Musiklebens im Laufe vieler Jahrhunderte sehr plastisch dargestellt hat, ohne die Aufmerksamkeit des Lesers durch Nebensächlichkeiten abzulenken oder seine Aufnahmefähigkeit zu belasten. (Eine kulturhistorische Fundgrube ersten Ranges bilden die etwa tausend Anmerkungen, die nicht als Fußnoten sondern im Anhang gebracht sind.)

Es ist ein weiter Weg, den uns der Verfasser in seinem Werk führt. Er beginnt mit der ganz ins Dunkle gehüllten Musik der Vorgänger der Slaven, führt über das heidnische Rußland in das sogenannte Kiewer Rußland, mit Kiew als Zentrum des Staatslebens und seinen Beziehungen zu Byzanz (beachtenswert die altslawischen Musikinstrumente). Es folgen Novgorod mit dem farbenreichen und lebensfrohen Handel und Wandel, legendären Sängern, hervorragenden Glockentürmen und (dem für Rußland bis 1917) so überaus poesievollen Glockengeläut. Das eigenartige Leben und Treiben der Gaukler („Skomoròchi") im alten Rußland (nebenbei: Nicolaus Findeisen hat eine höchst aufschlußreiche Karte der Ansiedlung dieses lustigen, politisch und sozial so überaus charakteristischen Völkchens zusammengestellt) ist eins der bedeutendsten und schwerwiegendsten Kapitel. Ihm schließen sich das Moskau des 15. und 16. Jahrhunderts an mit dem Kloster- und Hofleben sowie seinem Theater, das zwar schon in das 18. Jahrhundert hinüberführt. Das Kapitel über Musik und Theater unter Peter I. (Großen) gewinnt besonders an Bedeutung durch die erstmalig veröffentlichten Notenbeispiele aus dieser Zeit. Die Musik in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wickelt sich — dank dem großen schriftstellerischen Talent des Gelehrten — in ihrer ganzen, bisher oft verkannten Vielgestaltigkeit ab (Hof- und Leibeigenenmusik, Haus- und die berüchtigte Hornmusik, diese Menschenquälerei, bei der jeder einzelne Musiker nur eine einzige Note zu blasen hatte). Die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts stand unter dem Einfluß der englischen, französischen und deutschen Operntruppen, die später durch die alles in den Schatten stellende und sogar die russische nationale Oper eine Zeitlang verdrängende italienische Oper abgelöst wurden. Gleichzeitig beginnt das Konzertleben in Moskau und Petersburg.

Zum erstenmal ist in der Musikgeschichte Nicolaus Findeisens ein besonderes Kapitel der Musikliteratur und Literatur über Musik, sowie den Musikalienhandlungen in Alt-Rußland, aus denen sich später die sogenannte Musikindustrie entwickelt hat, gewidmet.

Den ungewöhnlich reichhaltigen und ausgedehnten Stoff hat der Verfasser der Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland nicht nur mit hervorragender Sachkenntnis bewältigt, sondern auch höchst gewissenhaft verarbeitet. Den 150 Bildern sind stets neben den russischen auch Erklärungen in deutscher Sprache beigegeben. Robert Engel.

Gondolatsch, Max. Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz. Neues Lausitzisches Magazin. Bd. 107, S. 79—127. 1931.

Heß, Willy. Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe. (S.-A. aus „Schweiz. Jahrbuch f. Musikwiss." V.) 8°, S. 163—188. Aarau 1931, H. R. Sauerländer & Co. 1.50 Schw. Fr.

Heß, Willy. Von den Grenzen und Ausdrucksmöglichkeiten der Künste. 8°, 26 S. Winterthur 1932, A. Vogel. 1.80 Schweizer Fr.

Howe, M. A. De Wolfe. The Boston Symphony Orchestra, 1881—1931. Semicentinnial Ed., Rev. and Extended in Collaboration with John N. Burk. 8°, VII, 272 S. Boston 1931, Houghton Mifflin Co.

Jacob, Gordon. Orchestral Technique. 8°. London 1931, Oxford Univ. Press. 8/6 sh.

Ibn Isḥāq al-Kindī, Ia'qub. Risāla fī ḫubr tā'lif al-alḥān. Über die Komposition der Melodien. Nach der Hs. Brit. Mus. Or. 2361 mit Übers., Einleit. u. Kommentar, sowie engl. Einf. hrsg. von Robert Lachmann u. Mahmud el-Hefni. gr. 8°, 30 u. XX S. Leipzig 1931, Kistner & Siegel. 5 RM.

Jones, Charles T. H., and Don **Wilson.** Musico-Dramatic Producing. A Manual for the Stage and Musical Director. 12°, 140 S. Chicago 1930, Gamble Hinged Music Co.

Kapp, Julius. Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie. gr. 8°, 213 S. Mit 50 Bildern. 8. Aufl. (Neuausg.) Berlin 1932, Max Hesse. 10 RM.

Kuhlmann, Walter. Die Tonhöhenbewegung des Aussagesatzes. Experimental-phonet. Untersuchungen. (Germanische Bibliothek Abt. 2, Bd. 33.) 8°, 73 S. Heidelberg 1931, Carl Winter. 3,50 RM.

Larson, Ruth Crewdson. Studies on Seashore's „Measures of Musical Talent". (University of Iowa Studies. Series on Aims and Progress of Research. 1st Series, No. 174.) 8°, 83 S. Iowa City, Ia., 1930, The University.

Liszts Testament. Aus dem Französ. ins Deutsche übertr. u. hrsg. von Friedrich Schnapp. Gr. 8°, 31 S., 1 Taf., einige Briefe u. ein Nachwort d. Hrsgs. (Gabe f. d. Mitglieder des Franz Liszt-Bundes II.) Weimar 1931; Böhlau. 2.50 RM.

MacNeill. Nigel. The Literature of the Highlanders. Race, Language, Literature, Poetry, and Music. Ed., with Additional Chapter, by John Macmaster Campbell. (2nd. Ed.) 12°, 585 S. Stirling, E. Mackay.

Maler, Wilhelm. Beitrag zur Harmonielehre. 4°. Mit ein. erg. Beispiel- u. ein. Übungsheft. Text: VI u. 48 S. 3 RM. — Notenbeisp. a. d. Musikliteratur, 90 S. — Prakt. Übungen, 68 S. je 3.50 RM. Leipzig 1931, F. E. C. Leuckart.

Mason, Daniel Gregory. Beethoven and his Forerunners. New Ed., with an Introd. 12°, XXXVI, 352 S. New York 1930, The Macmillan Co.

Merrill, Albert Herve. Master violins and how to make them. 8°. Ill. Portland, Oregon 1931, Author, Washington Bldg. 10 $.

Morris, R. O. Foundations of Practical Harmony and Counterpoint. 8°, XII u. 148 S. 2nd. Edn. London 1931, Macmillan. 7/6 sh.

Müller-Blattau, Joseph. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Mit Notenanhang, Beisp.-Verz. u. einer ges. Abh. über J. S. Bachs „Kunst der Fuge". gr. 8°, VII, 164 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 4 RM.

Nadel, Siegfried F. Ferruccio Busoni (1866—1924). 8°, 140 S. Mit 1 Bildnis u. 1 Faksimile. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 2.50 RM.

Naylor, E. W. Shakespeare and Music. With Illustrations from the Music of the 16th and 17th Centuries. 8°, 212 S. London 1931, J. M. Dent. 6 sh.

Nerman, Ture. Otto Lindblad. Ett Sangröde, Efter Sjalvbiografiska Anteckningar och Gambla Brev. 8°, 158 S. Upsala, Lindblad.

Newman, Ernest. Fact and Fiction about Wagner. 8°, 318 S. London, Cassell & Co. Ltd.

Nicoli, Allardyce. A History of Early Nineteenth Century Drama, 1800—1850. 2 v. 8°. Cambride 1930, The University Press.

Noverre, J. G. Letters on Dancing and Ballets. Tr. by Cyrill W. Beaumont. 8°, 170 S. London, G. W. Beaumont.

Odell, George C. D. Annals of the New York Stage. Vols. 5–17. 3 v., 4°. New York 1931, Columbia University Press.

Orbón, Benjamin. La Ensenanza Musical en Cuba. Habana 1931.

Österreichisches Musiker-Jahrbuch. Bearb. u. hrsg. von Eduard Munninger. Jahrg. 2. kl. 8°, 45 S. Linz a. D. 1931, Winkler. —.80 RM.

Perrett, Wilfrid. Some Questions of Musical Theory. Chapter 5. Cents and Non-Cents. Chapter 6. Major, Minor, Sub-Minor. Chapter 7. The Grand Organ. 8°, 99 u. 138 S. Cambridge, W. Heffer & Sons, Ltd.

Phelps, William Lyon. Music. 16°, 57 S. New York 1930, E. P. Dutton & Co., Ltd.

Pruvost, Prudent. La musique renovée selon la synthèse acoustique. 8°, 288 S. Paris 1931, Société Française d'Editions Littéraires et Techniques.

Reinbach, Edna. Music and Musicians in Kansas. 8°, 51 S. Topeka, Kansas, 1930, The Kansas State Historical Society.

Riemann, Hugo. Dictionnaire de Musique. 3e ed. Entièrement refondue et augmentée. 8°, 1500 S. Paris, Payot.

Ring, Franz. Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang unter Zugrundelegung des deklamat. Gesangsprinzips R. Wagners. (S.-A. aus „Bayreuther Blätter", Festspielstück 1931.) gr. 8°, 15 S. Charlottenburg 1931, Göritz (Komm.-Verl.) 1.50 RM.

Rougé, J. M. La Folklore de la Touraine. 8°. Tours, Arrault & Cie.

Rudhyar, D. The Rebirth of Hindu Music. 123 S. Adyar 1928, Theosophical Publishing House.

Russell, G. Oscar. Speach and Voice, with X-Rays of English, French, German, Italian, Spanish, Soprano, Tenor, and Baritone Subjects. 8°, XVII, 250 S. New York 1931, The Macmillan Co.

Sandburg, Carl. The American Songbag. (Popular Ed.) 4°, XXIII, 495 S. New York, Harcourt, Brace & Co.

Sanket, Ira David. My Life and Story of the Gospel Hymns. New York, Red Label Reprints.

Schneider, Charles. Un problème actuel. La restauration du Psautier Huguenot d'après les sources de 1562–1569. Avec la collaboration de René-Louis Piachaud, poète. 90 S. Neuchâtel 1930, Delachaue & Niestlé.

Scholes. P. A. The Columbia History of Music through Ear and Eye. Period II, From the Beginning of Opera and Oratorio to the Death of Bach and Handel. 8°, 52 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Schuré, Edouard. Le Drame Musical; Richard Wagner, son Œuvre et son Idée. Ed. augmentée des „Souvenirs de Richard Wagner". 16°, 1 v., 317 S. Paris 1930, Perrin & Cie.

Schuré, Edouard. Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs. Mathilde Wesendonck, Cosima Wagner, Liszt, Marguerite Albana Mignaty, Charles de Pomairols, Mme. Ackermann, Louis Le Cardonnel, Alexandre Saint-Ives. 16°, X, 367 S. Paris 1930, Perrin & Cie.

Schweitzer, Albert. J. S. Bach. gr. 8°, XVI, 844 S. 8. Aufl. Vorrede von Charles Maria Widor. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 18 RM.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Ortsgruppe Zürich. Bd. 5. Vorwort von Willi Schuh. gr. 8°, 241 S. Aarau 1931, Sauerländer. 7 RM.

Schwers, Paul, und Martin **Friedland.** Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch für den Konzertbesucher. Bd. III. Chorwerke. Von Martin Friedland und Herbert Eimert. 8°, XXIV, 404 S. Stuttgart 1931, Muth. 5.70 Rm.

Seashore, Carl E. The Measurement of Pitch Intonation with the Tonoscope in Singing and Playing. (University of Iowa Studies. Series on Aims and Progress of Research. 1st Series No. 172.) 8°, 29 S. Iowa City, Ia., 1930, The University.

Sella, Nelson. Estetica musicale in S. Tommaso d'Aquino. 8°, 68 S. Torino 1930, Ed. de L'Erna.

Sitwell, Sacheverell. Southern Baroque Art. Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th and 18th Centuries. (Georgian Library.) 8°, 319 S. London, G. Duckworth & Co., Ltd.

Smith, Warren Storey. Syllabus of the Lectures in Musical History as Delivered at the New England Conservatory of Music. 8°, 112 S. Boston 1931, New England Conservatory of Music.

Snow, Laura Granberry. Music and the Out-of-Doors. Suggestions for the Leader who Wishes to Introduce a Better Type of Music to Boys and Girls in Camp. Introd. by Herbert Witherspoon. 8°, 84 S. Ithaca, N. Y., 1930, The Slingerland-Comstock Co.

Sonneck, O. G. George Washington as a Friend and Patron of Music. (Reprinted from Suum Cuique.) 8°, 13 S. Washington, D. C., United States George Washington Bicentennial Commission.

Stearns, Theodore. The Story of Music. 12°, IX, 127 S. New York and London 1931, Harper & Bros.

Stengel, Theophil. Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. (Phil. Diss., Berlin.) 8°, 146 S. u. 4 Bl. Noten. Heidelberg 1932, Reiher & Kurth. 3.50 RM.

Stewart, George Walter, and Robert Bruce **Lindsay.** Acoustics. A Text on Theory and Applications. 8°, IX, 358 S. New York 1930, D. Van Nostrand Co., Inc.

Tebaldini, Giovanni. Ildebrando Pizzetti nelle „Memorie" di Giovanni Tebaldini. Con una prefazione di Adelmo Damerini. 8°. Parma 1931, Fresching.

Tenschert, Roland. Mozart. Ein Künstlerleben in Bildern u. Dokumenten. Zusammengestellt u. erl. 8°, VII, 277 S. Mit zahlr. Abb. Amsterdam 1931, J. M. Meulenhoff. 5.85 RM.

Thomas, Theodore, and Frederick A. **Stock.** Talks about Beethoven's Symphonies. Analytical Essays with Diagrams. Ed. by Rose Fay Thomas. 8°, XIII, 218 S. Boston 1930, O. Ditson Co.

Udine, Jean d'. L'art du lied et les mélodies de Massenet. 12°, 34 S. Paris 1931, Heugel.

Vatielli, Francesco. Arte e vita musicale a Bologna, studi e saggi, volume primo. gr. 8°, XII u. 260 S. Bologna, [1927], Nicola Zanichelli.

Vatiellis Aufsatz-Sammlung ist ein neuer wertvoller Beitrag zur Reihe der Musikgeschichten einzelner Zentren, der bei uns noch zu wenig bekannt ist. — Zu wenig bekannt, obwohl er dazu beiträgt Lücken zu schließen, die bisher um so mehr fühlbar waren, als gerade Bologna musikgeschichtlich neue Wege gewiesen hat, und die Kenntnis der Gesamtgeschichte gewisser Perioden ohne näheres Wissen um die musikalische Entwicklung dieser Stadt unvollständig geblieben ist oder gar zu falschen Schlüssen geführt hat.

In Form von Einzelstudien, die an andrer Stelle, hauptsächlich in der Rivista musicale italiana, bereits erschienen sind, werden Untersuchungen gemacht: über die Canzonieri des 16. Jahrhunderts; das dramatische Madrigal und Adriano Banchieri; die Anfänge der Violoncello-Kunst; Corelli und die Bologneser Meister seiner Zeit; die Entstehung des Instrumentalkonzerts und Gius. Torelli, und schließlich über Musik-Herausgeber des 17. und 18. Jahrhunderts. Ist auch eine geschlossene Darstellung der Musikgeschichte der „gelehrten" Stadt noch nicht möglich, so sind in diesen Studien doch Höhepunkte der musikalischen Entwicklung eingehend behandelt.

Was das Buch besonders lesenswert macht, ist die Beleuchtung des kulturellen Rahmens gewisser Stilperioden, die dadurch dem Verständnis besonders nahegebracht werden. Solche kulturellen und gesellschaftlichen Ausblicke sind deswegen besonders willkommen, weil die Quellen dazu für uns oft nur mühsam zugänglich sind.

Im ersten Kapitel, das über Canzonieri des 16. Jahrhunderts handelt, werden neben einem historischen Überblick Probleme untersucht wie das der Wechselbeziehungen zwischen geistlicher und profaner Musik, der Aufnahme und Verwertung italienischen Volksgesanges durch die niederländischen Komponisten usw., worauf eine Betrachtung der drei Canzonenbücher des Bolognesers Fil. Azzaiolo mit reichen literarischen Erörterungen folgt; den Schluß bildet eine Darlegung der Stellung der Canzone im Rinascimento. Das zweite Kapitel handelt vom dramatischen Madrigal und Adriano Banchieri; die sehr interessanten historischen und stilistischen Ausführungen über die einschlägigen Werke von Or. Vecchi, Gasp. Torelli und Adr. Banchieri werden ergänzt durch wichtige Zeugnisse über die praktische Ausführung dieser Musik. Den Anfängen der Violoncello-Kunst ist das dritte Kapitel gewidmet; es gibt Aufschluß über die Emanzipation des Violoncellos vom begleitenden Generalbaßinstrument zum konzertierenden Soloinstrument, und über die damit in Zusammenhang stehenden Komponisten, darunter besonders Dom. Gabrielli, Gius. Jacchini und Giambatt. Bononcini. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch vieles über die Kapelle von

S. Petronio und über die accademia filarmonica. Noch anschaulicher wird das Musikwesen Bolognas im ausgehenden 17. Jahrhundert in den beiden Kapiteln über Corelli und die Bologneser Meister seiner Zeit und über die Entstehung des Instrumentalkonzerts und Gius. Torelli geschildert. Namentlich das letztere Kapitel, auf ein bereits viel diskutiertes Gebiet führend, ist wertvoll durch die Beifügung vieler Dokumente zu dem überschriebenen Thema und zur Biographie Torellis. Das Buch schließt mit interessanten Ausführungen über Musik-Herausgeber des 17. und 18. Jahrhunderts.

Prof. Vatielli hat als Bibliotheker des Liceo musicale zu Bologna außerordentlich reiches Material zur Verfügung. Hoffentlich läßt uns bald der zweite Band der begonnenen *Arte e vita musicale a Bologna* in der gleich lebendigen und stilistisch angenehmen Weise wie der erste Band die weitere Auswertung dieses Materials zukommen.

Harald Wolff.

Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder. Gesammelt und hrsg. von Louis Pinck. I. Band: 1926. Lothringer Verlags- u. Hilfsverein, Metz. (Kommissionsverlag: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg). II. Band: 1928 in: Schriften der Elsaß-Lothringischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zu Straßburg. Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Jede dieser beiden Sammlungen enthält hundert Lieder, und zwar, wie Pinck ausdrücklich bemerkt, „nur solche, die nachweislich bereits vor 1870 in Lothringen gesungen wurden ... und kein einziges, das mir nicht persönlich von stammechten Lothringern und Lothringerinnen vorgesungen wurde". Pinck hat bei dieser Sammeltätigkeit keine Mühe gescheut, ist von Dorf zu Dorf, von Hütte zu Hütte gewandert und hat sich von all den rührenden Gestalten seiner Gewährsleute, die er im Anhange seines Werkes so lebensvoll zu schildern weiß, den „Papa Gerné" in Gebenhausen an der Spitze, Molters Peter, Udils Kättel und Bickel Kättel in Hambach, Frau Baumgarten in Lützelburg, Therese Stebler in Walschbronn, Baro, Manque und wie sie alle heißen, die Lieder vorsingen und sagen lassen, manche derselben auch in handschriftlichen Sammlungen (von Franz Iuving, Franz Lang, Domvikar Foedit) feststellen können. Gelegentlich weisen solche Liederhefte Einträge eines ganzen Freundeskreises auf, wie in dem, das der alte Ackerer Manque besitzt. In anderen Fällen haben gebildete Freunde des Volkslieds einem alten Schäfer seine Lieder nachgeschrieben, wie es die Schwester des Domkapitulars Becker in Metz und wie es vor allem Pinck selbst getan hat. Als Helfer nennt Pinck für die Wiedergabe der Melodieen Musiklehrer Weber, Lehrer Edel und Chorleiter Schmidlin, für die Texte Professor P. Paulin und Bibliothekar Dr. Lefftz.

Der Wert der Sammlung liegt vor allem in dem großen Reichtum an alten Liedern. Pinck weist darauf hin, daß sich die ältesten und seltensten dicht an der französischen Sprachgrenze finden und er hat gerade diese für die Aufnahme in seine Sammlung bevorzugt. Sehr reich ist der geistliche Stoffkreis vertreten, dem insgesamt etwa 30 Lieder zugehören. Ich nenne von besonders wertvollen „Die Flucht nach Ägypten" I 23, „Maria die ging wohl über Land" I 39, „O Königin, mildreiche Frau" I 41, das Katharinenlied „Der König und der Kaiser" I 43, das Prozessionslied „Maria, wir fallen Dir alle zu Füßen" II 33[1], Regina wollt' in den Garten gehn" II 71[2], „Ich weiß ein schönes Himmelreich" II 79[3]. Häufig finden wir, daß alte geistliche Weisen in weltliche Lieder hineinspielen; so birgt das Küferlied „Als Sankt Udil geboren war" I 161 das Osterlied „Christ ist erstanden"; „Als ich ein kleines Mädchen war" II 111 enthält eine Beziehung zur Litanei; „Ich bin eine alte Jungfer" II 165 ist zum Tonus Lamentationis Jeremiae gefügt, in der Liebesklage „Es kommt die Zeit zum Offenbaren" II 70 klingt das Passionslied „Da Jesus an dem Kreuze stund" an. — Überraschend groß ist auch die Zahl alter wertvoller weltlicher Weisen. Ich greife aus der Fülle heraus: „Ich geseh' mir zwei Falken fliegen" I 49, „Ein' arme Seel wollt' wanderen gehn" I 53, „Was batt mich ein schönes Haus?" I 55, „Graf Friederich wollt' ausreiten" I 77, „Graf Backewill" I 81, „Der Lindenschmied" I 96, „Was wollen wir singen und fangen an?" I 155[4], „Ich ging des Nachts wohl über die Gasse" I 197[5], „Ich hör' mir ein Sichelein rauschen" I 195, „Es wohnt ein Müller in jenem Thal" II 135, „Es ging ein Edelmann über die Brück'" I 259. Diese wenigen Beispiele

[1] Vgl. „Wir fallen nider auff unsere Knie" Bäumker II Nr. 68.
[2] Vgl. Böhme, Altd. Lb. Nr. 542.
[3] Vgl. Böhme, Altd. Lb. 545 und 546b.
[4] Vgl. Böhme, Altd. Lb. Nr. 375.
[5] Vgl. Böhme, Altd. Lb. Nr. 179 und 253.

mögen hier für viele Platz finden — sie lassen die Fülle des Gebotenen ahnen. Aber auch unter den neueren Weisen steht so viel Wertvolles, daß die vergleichende Volksliedforschung hier reichstes Material findet: da stünden an erster Stelle die elsässischen und mittelrheinischen, die nassauischen Lieder und die von Mosel und Saar. Untersuchungen interessanter Varianten, Feststellungen zahlreicher Kontaminationen, Vergleiche mit bekannten Vorlagen[1], all das sind Aufgaben, die sich in einem kurzen Referat nur andeuten lassen aber deren Lösung angesichts der Bedeutung der Publikation nicht lange auf sich warten lassen wird. Nur einen Punkt möchte ich berühren: die häufige Verbindung geistlicher Texte mit weltlichen, speziell dem Studentenliederkreise nahestehenden Melodieen[2] ist mir besonders aufgefallen.

Was die Frage der Notation anbetrifft, so möchte ich dafür eintreten, daß bei einer hoffentlich bald nötig werdenden Neuauflage das Setzen von Taktstrichen auch im ersten Bande möglichst in allen Liedern durchgeführt würde. Ich habe mich bei genauer Nachuntersuchung überzeugt, daß diese Aufgabe ohne große Schwierigkeit zu lösen wäre; einige Ungenauigkeiten und offenbare Irrtümer könnten dabei mühelos verbessert werden. (I 23, I 77 und an anderen Orten). — Besonders rühmende Erwähnung verdienen die gründlichen und aufschlußreichen Anmerkungen, die im zweiten Bande einen noch weit größeren Raum einnehmen, als im ersten, und äußerlich übersichtlicher sind, weil die Erklärungen der Lieder von denen der Bilder getrennt sind. Sie enthalten eine Fülle literarischen, musikalischen und vor allem auch volkskundlichen Materials; auch mit Wiedergaben handschriftlicher Proben ist nicht gespart. — Die Bildbeigaben des Kunstmalers Henri Bacher sind mit Auszeichnung zu nennen: sie sind, sowohl nach der Seite der Illustration des Gegenständlichen hin, als auch ganz besonders in der feinsinnigen Wiedergabe Lothringischer Landschaften manchen anderen derartigen Produktionen, etwa den Slevogt'schen, bedeutend vorzuziehen, haben nichts Eigenwilliges, Gewolltes, Bizarres, sondern fügen sich nach Ludwig Richter'schem, Ubbelohde'schem, Kalckreuth'schem Vorbilde unaufdringlich und gemütvoll in den gegebenen Rahmen ein. —

Das ganze Werk verdient als wesentliche Bereicherung unserer besten Volksliedersammlungen hohes Lob und weite Verbreitung: es legt ein bleibendes Zeugnis für die deutsche Stammeszusammengehörigkeit ab und möge als solches den wehmütigen Obertitel „Verklingende Weisen" in sein Gegenteil verkehren. Moritz Bauer.

Werner, Th. W. Musik in Frankreich (Jedermanns Bücherei, Abteilung: Musik, hrsg. von Johannes Wolf), 132 S. Breslau 1927, Ferdinand Hirt.

Die gewaltige Fülle des Stoffes, die sich hinter der Überschrift „Musik in Frankreich" birgt, in einem schmächtigen Bändchen zu bannen ist eine schwierige Aufgabe. Außer der selbstverständlichen Sachkenntnis bedarf es dazu der Einfühlung und der Kunst des Disponierens. Th. W. Werner legt im gegebenen Fall alle diese Eigenschaften an den Tag. Aber eine Schwierigkeit ist fast unüberwindlich, und sie hat es auch diesmal verhindert, daß es ein Werk ganz aus einem Guß wurde. Wir wissen, daß sozusagen in jeder zusammenfassenden Musikgeschichte die ältere Periode sich als unbelebte, öde Fläche ausbreitet. Ein Gebiet, auf dem die Forschung noch so viel zu leisten hat, ist naturgemäß für eine volkstümliche Darstellung noch nicht reif; und wenn auch Th. W. Werner sich für diese Periode gründlicher in der Spezialliteratur umgesehen hat, als es sonst in analogen Fällen getan wird, bleibt doch auch hier der überwiegende Eindruck: mehr Aufzählung als Zeichnung. Wegen einiger kleinen Mißverständnisse auf diesem Gebiet trifft den Verfasser indessen kein Vorwurf, bedient sich doch die Spezialliteratur einer Ausdrucksweise und Terminologie, die manchmal geradezu darauf berechnet scheint, dem außerhalb Stehenden den Zutritt zu erschweren. Das Bild belebt sich mit dem Ende des 16. Jahrhunderts: Darstellungskunst und Einfühlung des Verfassers bewähren sich hier aufs beste. Besonders die Lully-Zeit ist anziehend geschildert. In der modernen Zeit tritt die Vielfältigkeit der Namen wieder etwas zu sehr in den Vordergrund, und auch mit der Einordnung der Namen in die verschiedenen einander durchkreuzenden Entwicklungslinien wird man nicht immer ganz einig gehen — letzteres allerdings bei der modernen Musik eine unvermeidliche Erscheinung. Im ganzen hätte dem Büchlein etwas mehr von dem angestanden, was man heute als „kraftvolle Zusammenfassung" oder „Synthese" bezeichnet (und womit allerdings auch viel Mißbrauch getrieben wird!). Doch macht andererseits gerade die Fülle der Einzelheiten das Büchlein dem Belehrung Suchenden wertvoll. Daß der Verfasser dabei in größeren geistigen Zu-

[1] z. B. Bd. II, S. 121, 196, 242 mit Kretzschmar-Zuccalmaglio.
[2] z. B. Bd. II, S. 49, 53, 57, 69.

sammenhängen zu sehen versteht, zeigen die anregenden Ausblicke auf die Kulturgeschichte. Das Büchlein ist jedenfalls als erfreuliches Zeichen des Interesses an einem Gegenstand zu begrüßen, der in mehrfacher Hinsicht dieses Interesse verdient, an einem Gebiet, auf dem, wie gerade das Büchlein selbst zeigt, geistesgeschichtlich und musikgeschichtlich „etwas zu holen" ist. Ein hübscher, übrigens nicht nur aus französischen Quellen stammender Bildschmuck vervollständigt das Bändchen. J. Handschin.

Woolley, Grange. Richard Wagner et le symbolisme Français. Les rapports principaux entre le Wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste. 8°, 180 S. Paris, Les Presses Universitaires de France.

Neuausgaben alter Musikwerke

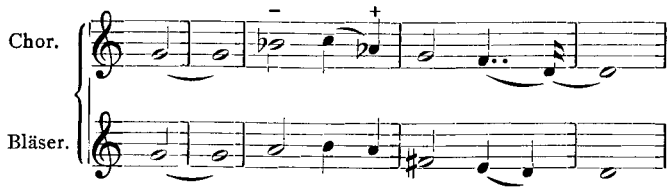
Bach, Joh. Seb. Sonate in *g*moll für obligates Cembalo und Flöte. Hrsg. von Dr. Leo Balet. 2°, 16 S. Nagels Musik-Archiv Nr. 77. Hannover 1921, Adolph Nagel.

Dalla Bella, Domenico (um 1700). Sonate für Violoncello u. unbezifferten Baß (Cembalo oder Orgel). Hrsg. von Walter Upmeyer. Erstdruck. Nagels Musik-Archiv Nr. 83. Hannover 1931, Adolph Nagel.

Die geschichtlichen **Denkmäler der Japanischen Tonkunst.** Abteilung I, Hofmusik. 1. Heft: Saibara. Im Auftrage der Nanki Musik-Bibliothek hrsg. von Dr. Kanetune-Kiyoske und Dr. Syioti Tudi. Tokio 1930.

Lange schon ist in den japanischen Städten Europa mit Klavier, Violine, Musikschulen, Beethoven, Butterfly, Grammophon und Schlagern eingezogen. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß sich japanische Forscher entschlossen haben, die Reste japanischer Tonkunst vor ihrem gänzlichen Aussterben zu sammeln und in wissenschaftlicher Bearbeitung herauszugeben. Die erste Abteilung der „Geschichtlichen Denkmäler der Japanischen Tonkunst" soll in 7 Heften die ältesten, nur in der Hofmusik erhaltenen Formen bringen, die Dr. Kanetune-Kiyoske und Dr. Syioti Tudi mit Hilfe von Fachmusikern des Kaiserhofs studiert haben. Das vorliegende 1. Heft enthält die sechs — von 67 literarisch überlieferten — Saibara-Gesänge, die heute noch bei Hoffesten aufgeführt werden, in Partitur, eine Tafel mit sehr guten Abbildungen der Instrumente, eine kurze (japanische) Einführung in die Saibara-Musik und ein deutsches Resumé der Erörterungen. In den Nachträgen wird mitgeteilt, daß ein und ein halbes von den Stücken auf Schallplatten (Victor Co., die Nummern leider nicht angegeben) aufgenommen worden sind — warum nicht alle? Die Herausgeber betonen selbst die Schwierigkeiten der Notation, die den Eigenheiten der Intonation und der Vortragsweise nie voll gerecht werden kann, auch wenn sie noch so sorgfältig ausgearbeitet ist. Nur die phonographische Aufnahme kann die alten Kulturdokumente wirklich der Nachwelt erhalten und es wäre dringend zu wünschen, daß die Nanki-Musikbibliothek dieses unschätzbare Hilfsmittel für ihr schönes Unternehmen auch voll ausnützte.

Die Saibara-Gesänge rechnen zu der autochthonen altjapanischen — im Gegensatz zur chinesischen und koreanischen — Musik, die am Kaiserhof gepflegt wird. Manche Gedichte gehen bis ins 8. Jahrhundert zurück, die Sprache ist z. T. unverständlich geworden. Der Überlieferung nach sollen sie in Liedern tributbringender Landleute ihren Ursprung haben, und um 900 auf kaiserlichen Befehl hoffähig geworden sein. Jede Strophe beginnt der Vorsänger mit einem kurzen, rhythmisch freien Solo, das — ähnlich wie das Maqām-Modell im vorderen Orient — die Tonalität durch Hervorheben des Haupttons und eine charakteristische melodische Wendung feststellt. Der Vorsänger behält auch weiterhin die Leitung, indem er Takte oder Taktgruppen mit den Schlaghölzern (Shakubioshi) markiert. Dem unisonen Chor (sechs Männer) gehen die melodietragenden Bläser: Mundorgel (Shō), Oboe (Hichiriki) und Querflöte (Fuye), von geringen heterophonen Abweichungen abgesehen, parallel. Laute (Biwa) und Zither (Koto), oft in doppelter Besetzung, begleiten mit ihren stereotypen Wendungen, Arpeggien und Mehrklängen. Das Merkwürdigste ist das „unreine Unisono" zwischen Chor und Orchester. Die Herausgeber bemerken, daß wohl Flöte und Oboe sich der Gesangsintonation anpassen könnten, nicht aber die Mundorgel mit ihren fest abgestimmten Zungen. Aber nach den Partituren weicht nicht diese allein ab, sondern der Chor von dem ganzen Orchester (einschließlich Laute und Zither). Nur auf den Haupttönen kommen sie zusammen. Z. B.:



Gewiss, die Notation kann den Tatbestand nur unvollkommen wiedergeben. Und wie schwer ein wirklich reines Unisono für geübteste Sänger und Spieler ist, selbst bei biegsamerer Tongebung als sie den altjapanischen Instrumenten möglich ist, weiß jeder — aber hier handelt es sich nicht um Unvollkommenheiten oder Entgleisungen, sondern um gewollte Pflege eines von altersher überlieferten Stils. Desselben Stils, der den altchinesischen Chorgesängen mit Orchester eignete, die, in China selbst wohl für immer verklungen, auch am koreanischen Hof noch lebendig sind[1]: hier wie dort die gleiche Besetzung, das einleitende Vorsängersolo, die halbtonlose Fünfstufenleiter als tonale Grundlage, der strenge Viervierteltakt, das getragene Tempo und das (für europäische Ohren zunächst erschreckende) Quasi-Unisono.

Wie aber mag diese seltsame Stileigentümlichkeit ursprünglich entstanden sein? Man könnte zunächst daran denken, daß die altchinesischen Orchesterinstrumente mit fester Abstimmung — Stein- und Glockenspiele, Panfeife, Mundorgel — mangelhaft übereingestimmt hätten (wie das in Korea tatsächlich der Fall und bei Steinplatten und Glocken auch technisch schwer anders möglich ist), und daß man sich an die Unreinheit des Zusammenklangs nicht nur gewöhnt, sondern sie geradezu als Buntfarbigkeit geschätzt und absichtlich noch gesteigert hätte. Gegen eine solche Annahme spricht aber die gerade für die altchinesische Musik grundlegende Heiligung der akustischen Maßnorm, der absoluten Tonhöhe. Denn sie führte dazu, die auf der Panpfeife durch Längenmessung festgelegten Töne mit der größten erreichbaren Genauigkeit auf die anderen Instrumente zu übertragen. (Mit welcher Sorgfalt der Gleichklang erstrebt wurde, bezeugen noch heute die hinterindischen und indonesischen Orchesterstimmungen.) Eben der Heiligung ist aber auch die verblüffende Genauigkeit zuzuschreiben, mit der die altchinesische Stimmung sich über die Jahrtausende und über das ganze Ausbreitungsgebiet der Panpfeife bis nach Südamerika erhalten hat. So durfte die älteste chinesische Leiter in der „Halbquartenreihe" der nordwestbrasilischen (und salomonischen) Panpfeifen vermutet werden, die sich über mehrere Oktaven ohne Oktavwiederholung des Grundtons erstreckt und die Quarten distanzgleich halbiert. Nun ruht die Struktur pentatonischer Melodien auf verbundenen Gerüstquarten, die durch einen Zwischenton von geringerem Gewicht überbrückt werden. Die Quarttöne sind fest, die Zwischentöne beweglich: sie können die Quarten distanzgleich teilen (altchinesisch; javanisch Slendro $f\frac{es.d}{2}c\frac{b.a}{2}g$) oder anhemitonisch (chinesisch *f—es—c—b—g* oder *f—d—c—a—g* oder *f—d—c—b—g*) oder hemitonisch (japanisch; javanisch Pelog *f—des—c—as—g*). (Der Übergang von chinesischer zu japanischer Melodik dokumentiert sich in den gemischt anhemitonisch-hemitonischen Stimmungen, z. B. *f—d—c—as—g*.) Ist die Intonation nicht festgelegt, wie namentlich im Gesang, so folgt sie den Gestaltbedingungen des Melos: der Leittonschritt wird verengt, die Höhe der Zwischentöne schwankt von Mal zu Mal und von Person zu Person. Und hierin, in der Beweglichkeit der die Quart teilenden Zwischentöne, für die die Saibara-Partituren zahllose Beispiele liefern, scheint mir der Ursprung des „unreinen Unisonos" zu liegen. Es muß das Chorsingen von Anfang an ausgezeichnet haben und das Orchester hat sich diesem vokalen Stil vielleicht deshalb angepaßt, weil er die Stimmen der toten Klangwerkzeuge lebendiger und menschlicher machte.

Die Fortsetzung der schönen japanischen Denkmälerausgabe, namentlich die chinesische und koreanische Orchestermusik (Heft 6 u. 7), wird man nach so vielversprechendem Anfang mit Spannung erwarten. Möge es den Herausgebern gelingen, ihren großzügigen Plan, — der hoffentlich auch die Volksmusik zu den geschichtlichen Denkmälern rechnen und die unentbehrlichen phonographischen Aufnahmen nicht vernachlässigen wird —, ohne Verzögerung durchzuführen und die Kulturdenkmäler, die in ihrem Lande die Jahrtausende überdauert haben, für alle Zukunft vor dem Untergang zu retten. Sie können des Danks der Wissenschaft, nein, der ganzen gebildeten Welt gewiß sein. E. M. v. Hornbostel.

[1] Die Saibara-Platten konnte ich noch nicht hören, dagegen verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn K. Sato die Kenntnis einiger koreanischer Platten (Victor Co. 49809/12).

Haydn, Joseph. Divertimento *Es*dur für vier Streichinstrumente. Hrsg. von Dr. Karl Geiringer. Nagels Musik-Archiv Nr. 84. Partitur u. Stimmen. Hannover 1931, Adolph Nagel.

(Das gleiche Werk wie das von Marion M. Scott als „Quartet Opus I No. 1" in der Oxford University Press herausgegebene Streichquartett, das der Unterzeichnete ausführlicher an dieser Stelle besprechen wird. Auch Geiringer hat seine Ausgabe mit einem vortrefflich erläuterndem Vorwort versehen und im Notentext die Varianten der verschiedenen Ausgaben in Einklang gebracht.) A. E.

Haydn, Joseph. Werke für das Lautwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen übertragen und erstmalig hrsg. von Ernst Fritz Schmid. Sonderausgabe Nr. 1 von „Nagels Musik-Archiv". quer 8°, VIII u. 51 S. Hannover 1931, Adolph Nagel.

(Kaller, E.) Liber organi. Altfranzösische Orgelmeister. Aus den „Archives des maîtres de l'orgue" von Guilmant-Pirro ausgew. u. f. d. prakt. Gebr. bearb. 2 Hefte quer 8°. Mainz 1932, S. Schotts Söhne. je 2.50 *RM*.

Leclair, J.-M. d. Ältere. Zwei Sonaten f. Flöte oder Violine u. Pfte. Aussetzung des bez. Basses von H. Bouillard. Mainz 1932, B. Schotts Söhne. 2 *RM*.

Mestres de l'escolania de Montserrat. Obres musicals dels monjos del Monestir de Montserrat 1500—1800, editades per primera vegada. I. II. Joan Cererols. Transcripció, revisió i anotació de Dom David Pujol, monje de Montserrat. Monestir de Montserrat 1930/31. 4°, XVI u. 204 S., sowie VIII u. 244 S. [Breitkopf & Härtel, Leipzig.]

Mit diesen Bänden hebt eine wertvolle Publikationsreihe an. Wir wissen, daß Spanien eine wichtige Rolle in der festländischen Musikentwicklung gespielt hat und erwarten von der musikalischen Erschließung der spanischen Bibliotheken und Archive Bedeutsames. Aber gerade weil wir viel erhoffen, müssen diese ersten Bände mit ihrem glatten Inhalt etwas enttäuschen.

Wir erfahren aus dem Vorwort, daß die Musik im Kloster Montserrat von jeher eine große Rolle gespielt hat und an Hand von Zeugnissen bis ins 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist. Eine besondere Schule ist hier im 16. bis 18. Jahrhundert anzutreffen; unter den Mönchen sind als Verfasser geistlicher und weltlicher Werke zu nennen: Amettler, Andreu, Casanoves, Cererols, Espona, Jorba, Julià, López, Marquès, Martí, Roca, Rocabert, Rodríguez, Romanyá, Rossell, Soler, Viola i Vinyals. Leider ist viel von dieser Kunst verloren gegangen oder nur fragmentarisch erhalten. Nur wenige Stücke sind von Eslava, Pedrell und Nin abgedruckt worden, die Hauptmasse ist noch unveröffentlicht. Das Beste daraus will vom Kloster Montserrat in zwanglos erscheinenden Bänden veröffentlicht werden.

Den Anfang macht der Montserrater Mönch Pujol mit Werken von P. Joan Cererols (1618—1676). Er war ein Schüler von P. Marqès und zeichnete sich sowohl als Komponist wie als Spieler auf Viola, Kontrabaß, Harfe und Orgel aus. Daneben galt er für einen tüchtigen Theologen und feinen Kenner der lateinischen Sprache.

Eine reiche Zahl seiner Werke ist in Handschriften von Montserrat, Barcelona, Girona, Lleida, Vilafranca erhalten. Die originalen Niederschriften fehlen, der Besitz von Montserrat umfaßt nur Abschriften des 18. und 19. Jahrhundert. Die vorliegenden Bände enthalten Vesperpsalmen, Kompleten, Antiphonen und Messen in überwiegend mehrchörigen Sätzen. Der Stil ist ganz nach venetianischem Muster je nach der Form mehr oder weniger schlicht harmonisch, der Ausdruck nicht besonders mannigfaltig. — Die Ausgabe ist sorgfältig und sachgemäß. Der praktische Chorleiter wird die Aussetzung des Basso continuo vermissen. Die erste der mitgeteilten Antiphonen ist ein ziemlich schwaches Werk voller offener und verdeckter Quintenparallelen. Ein paar Unstimmigkeiten seien besonders vermerkt. Bd. I, S. 108, Takt 14 sollen wohl die Noten des B. c. *c' h c'* heißen. Auf S. 186, Takt 57 ist im Tenor des 1. Chors das *des'* doch wohl zu beanstanden, wenn auch jene Zeit die Querständigkeit nicht ganz verwirft. Bd. II, S. 10, Takt 2 kann ebensowenig *fis* gegen *f* stehen. Johannes Wolf.

de Monte, Philippi. Liber quartus Madrigalium quatuor vocum quem ad fidem editionis principis in bibliotheca Bruxellensi necnon Parisiensi servatae contulit Dr. Georgius Van Doorslaer. (Gesamtausgabe Bd. 19.) 8°, 18 u. 96 S. Düsseldorf [1932], L. Schwann. 8.40 *RM*.

Wagner, P. Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, als Zeuge deutscher Choralüberlieferung. Erster Band. Von Advent bis Christi Himmelfahrt. Mit einer Einführung in das Gesangbuch. Publikationen älterer Musik. V. Jahrg. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.

Die Handschrift 317 des Archivs der Leipziger St. Thomaskirche ist der musikwissenschaftlichen Forschung nicht unbekannt. Die Paléographie musicale hat ihr die Erklärung der *litterae significativae* entnommen[1], R. van Doren nimmt in der gleichen Sache auf sie bezug[2]. R. Wustmann benutzte sie zur Darstellung der Musikgeschichte Leipzigs[3], besonders aber wandte P. Wagner ihr schon seit längerer Zeit seine Aufmerksamkeit zu. Mehrmals wird sie in seiner Neumenkunde zitiert[4], und auch in dieser Zeitschrift fanden Veröffentlichungen aus ihr statt, so erschien ein mittelalterliches Orgellied aus dem 12.5, eine Neumentabelle[6] und ein Musiktraktat[7] aus dem 14./15. Jahrhundert, an anderer Stelle ein *Tonarius melicus*[8], und endlich eine bis dahin unbekannte Singweise der Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*[9].

Seitdem aber die Forschungen P. Wagners das Vorhandensein einer eigenen germanischen Choraltradition festgestellt hatten[10], kommt der Handschrift eine besondere Bedeutung zu. Denn das Leipziger Graduale folgt dieser Tradition und bietet sie in charakteristischer Ausprägung, Deutlichkeit und Reinheit dar. Somit erschließt die vorliegende Veröffentlichung der Choralforschung im allgemeinen, und der systematischen Untersuchung der Melodietradition unserer deutschen Heimat erstmalig eine überaus wichtige Quelle, die nur in den durch die Benediktiner von Solesmes edierten Handschriften von St. Gallen, deren Edition allerdings unter wesentlich anderen Gesichtspunkten erfolgte, ihr Gegenstück hat. War bis dahin infolge Fehlens entsprechender Quellenveröffentlichungen einem weiteren Kreis der Zugang zur Choralerfassung unserer Vorfahren, zu deren eigengermanischem Musikempfinden verschlossen, so ist nunmehr dieser Mangel in der musikwissenschaftlichen Erforschung deutscher mittelalterlicher Choralpflege beseitigt. Es ist jetzt jedem möglich, sich selbst ein Bild zu machen von der Eigenart germanischer Choraltradition und durch Vergleich mit Melodien, welche der romanischen Tradition folgen, wie dies z. B. bei denen des *Graduale Romanum* der Fall ist, selbst die Verschiedenheit beider Choraldialekte festzustellen und zu studieren; hierzu bietet übrigens eine vom Verfasser dargebotene Übertragung des Introitus vom ersten Adventsonntag *Ad te levavi* eine erste Einführung in die Notation der Handschrift[11].

Jedoch nicht nur für die germanische Choraltradition, sondern auch zur Erfassung mittelalterlicher Choralpflege überhaupt ist das Leipziger Graduale bedeutsam. Galt bis dahin St. Gallen als „reinste" Quelle des römischen Kirchengesangs[12], seine Handschriften als dessen beste Überlieferungsquelle, so ergaben neuere Forschungen eine veränderte Sachlage. Die literarischen Nachrichten der Chronisten von St. Gallen erwiesen sich als nicht immer stichhaltig[13], das paläographische Bild aber seiner Neumenhandschriften weist auf einen Zusammenhang mit englisch-irischen, nicht aber mit römischen Neumierungen hin. In dem Maße aber, in welchem durch solche Feststellungen die bisher angenommene Vormachtstellung St. Gallens in der Choralüberlieferung erschüttert wird, kommt der nächst wichtigeren Stätte der Choralpflege in Deutschland, der Metzer Schule[14], erhöhte Bedeutung zu; damit aber auch der Leipziger Handschrift, die schon durch ihre Notenschrift den Zusammenhang mit dieser Schule erweist.

Bezüglich der Entstehungszeit der Handschrift entscheidet sich P. Wagner nunmehr für das 14. Jahrhundert, entgegen seiner früheren Annahme, welche die Handschrift

---

[1] Paléographie musicale Bd. IV, préface p. 10 und planche D.

[2] Dom Rombaut van Doren, Etude sur l'influence musicale de l'Abbaye de Saint-Gall, Louvain 1925, S. 102.

[3] Bd. 1, S. 8 und 41.

[4] S. 136, 484.

[5] 12, 65. [6] 12, 70.

[7] 12, 129.

[8] Gregoriusblatt 1929, 97.

[9] Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1930, 55.

[10] Die erste ausführliche Darlegung hierüber findet sich in: Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang im Bericht über den I. musikwissenschaftlichen Kongreß der DMG, 1926, 21.

[11] S. XVI.

[12] P. Wagner, Neumenkunde S. 213. [13] Vgl. van Doren a. a. O., S. 152.

[14] P. Wagner, Einführung I, 243.

in Übereinstimmung mit der Paléographie musicale in das 13. Jahrhundert verlegt[1]. Maßgebend hierfür ist ihm das Vorkommen des erst 1264 eingeführten Festes *de Corpore Christi*, und zwar nicht im Anhang der Handschrift, wie das sonst bei neu eingeführten Festen die Regel war, sondern bereits im Buch selbst, dort, wo es seiner Stellung im Kirchenjahr nach hingehört; also zwischen dem Dreifaltigkeitssonntag und vor den Sonntagen nach Pfingsten. Daraus folgert er: „So kann das Leipziger Graduale erst geraume Zeit nach 1264 geschrieben worden sein, um es so auszudrücken, in einer zweiten Generation von Büchern, und man wird keinesfalls irre gehen, wenn man es in den Anfang des 14. Jahrhunderts versetzt. Die Datierung des 13. Jahrhunderts, welche die Paléographie musicale vorschlug, und die von Wustmann übernommen wurde, ist nicht aufrechtzuhalten; unser Graduale kann unmöglich aus den ersten Jahren des St. Thomasstiftes stammen; es ist vielmehr die gegen Ende des 13. oder besser im 14. Jahrhundert hergestellte und dem damaligen Stande der Liturgie angepaßte Kopie eines älteren, heute nicht mehr vorhandenen Gesangbuchs". Diese Annahmen und Folgerungen dürften nun doch nicht zwingend sein. Allerdings, als *terminus post quem* ist das Jahr 1264 unbedingt festzuhalten. Einer früheren Entstehung, also etwa zur Zeit der Errichtung des St. Thomasstiftes, die in das Jahr 1214 fällt, widerspricht schon das Vorkommen der Sequenz *de S. Elysabeth*, deren Heiligsprechung erst im Jahre 1235 erfolgte. Jedoch steht der Annahme kaum etwas entgegen, daß der Schreiber das Graduale etwa im Jahre 1270/80 geschrieben und dabei das Fest *de Corpore Christi* gleich an die ihm zukommende Stelle eingefügt hat. Für diese Annahme spricht der paläographische Charakter der Textschrift und Initialen, denn wenn für letztere auch leider die Farbenangabe fehlt, so scheinen sie doch sehr wohl eher dem 13. als dem 14. Jahrhundert anzugehören.

Als Entstehungsort vermutet P. Wagner Leipzig; vielleicht könnte die Sequenz *in Translatione S. Nycolai* hierfür einen Fingerzeig geben. Im Gegensatz zu deren gewöhnlicher Verwendung am 9. Mai[2] findet sie sich nämlich dem Sequenzenverzeichnis des Graduale zufolge zwischen dem 6. und 21. Dezember. Gelänge es also, eine Kollegiat-Stifts- oder Klosterkirche nachzuweisen, welche die *Translatio* in jener Zeit feiert, so wäre damit der Entstehungsort einwandfrei gegeben.

Jahrhunderte lang, bis zur Annahme der Reformation, war die Handschrift, wie Gebrauchsspuren und zahlreiche, verschiedenen Zeiten angehörende Zusätze beweisen, im Thomasstift im Gebrauch, sogar eine persönliche Bekanntschaft J. S. Bachs mit derselben glaubt der Verfasser erblicken zu dürfen. Ob allerdings die eine Credostelle, die sich in Seb. Bachs *h*moll-Messe und in einem Vorsatzblatt des Graduale in derselben Fassung vorfindet, schon diese Annahme erlaubt, sei dahingestellt; doch auch so birgt die Handschrift eine Fülle beachtenswerter liturgischer und musikalischer Einzel- und Eigenheiten, auf die der Verfasser in seinem inhaltsreichen Vorwort hinweist. So ist z. B. liturgiegeschichtlich bedeutsam, daß im Leipziger Graduale alle Communiongesänge noch den zugehörigen Psalmvers besitzen. Der öftere Communionempfang, während dessen die Psalmverse gesungen wurden, war, so schließt der Verfasser mit Recht, in Deutschland viel länger in Gebrauch als in anderen Ländern, z. B. Italien und Frankreich, wo diese Verse schon in Handschriften des 12. Jahrhunderts fehlen. Als besondern Schmuck weist das Graduale an Festtagen noch Offertoriumsverse auf, die mit Ausnahme der deutschen Handschriften, anderwärts ebenfalls schon früh, teilweise im 11., sicher aber im 12. Jahrhundert fehlen.

Diesem konservativen Charakter, der einen Vorzug deutscher Choralhandschriften darstellt, entspricht auch die Tonschrift des Graduals in der Metzer Neumierung[3]; alte, von romanischen Handschriften ebenfalls längst aufgegebene Zeichen wie das Quilisma, der Salicus, Strophicus u. a. begegnen uns hier, so daß auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Stück der Choralpflege uns entgegentritt.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung ist nun der Anfang zu einer Quellenausgabe der Choraltradition in deutschen Landen gemacht. Doch wir sind noch immer für einen weit über ein Jahrhundert umspannenden Zeitraum ohne allgemein zugängliche Quellen; die ersten handschriftlichen Zeugen germanischer Tradition fallen bekanntlich in den Beginn des 12. Jahrhunderts[4]. So drängt sich einem, so vermessen der Gedanke unter den

[1] P. Wagner, Einführung II, 136, 484; III, 146.

[2] H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters, Hannover 1891, I, 134.

[3] Wagner, Neumenkunde S. 194.

[4] Die früheste derselben ist wohl die Grazer Handschrift (Wagner, Neumenk. 323); sie trägt die Signatur 807, nicht 80, wie es im Vorwort (S. VII) wohl versehentlich heißt.

heutigen Zeitverhältnissen auch ist, der Wunsch auf, es möchte der deutschen Musikwissenschaft möglich sein, durch weitere Publikationen zeitlich früher liegender Handschriften einen immer tieferen Einblick in die Entwicklung und Eigenart germanischer Choralerfassung und -tradition zu gewähren. Chr. Grossmann.

Zelter, Carl Fr. Johanna Sebus (Goethe) für Singstimme am Pianoforte in Musik gesetzt. Neu hrsg. und eingeleitet von Joseph M. Müller-Blattau. Nagels Musik-Archiv Nr. 91. Hannover 1932, Adolph Nagel.

Zelter, Carl Fr. Die Gunst des Augenblicks (Schiller). Vierstimmig in Musik gesetzt. In der Besetzung für vier Solostimmen, Chor und kleines Orchester oder Klavier neu hrsg. und eingeleitet von Joseph M. Müller-Blattau. Nagels Musik-Archiv Nr. 92. Hannover 1932, Adolph Nagel.

Mitteilungen

– Am 17. Januar starb zu Paderborn, im 63. Lebensjahr, Prof. Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie, Schriftleiter und Mitherausgeber der Zeitschrift „Theologie und Glaube", lange Jahre Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Caecilienvereins. Die Musikwissenschaft verdankt ihm eine Reihe hervorragender Arbeiten zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik; auch die ZfM verliert in ihm einen ihrer geschätztesten Mitarbeiter.

– Am 5. Februar 1932 feiert Prof. Dr. Carl Krebs in Berlin seinen 75. Geburtstag.

– Am 12. Februar jährt sich der Todestag von Prof. Dr. Karl Ludolf Schäfer, dem langjährigen Leiter des akustisch-physiologischen Laboratoriums an der Ohrenklinik der Berliner Charité. Sein wissenschaftliches Lebenswerk war überwiegend dem Gebiet der physiologischen Akustik gewidmet, auf dem wir ihm die wertvollsten Arbeiten verdanken; auch unsere Zeitschrift verlor mit ihm einen interessierten Mitarbeiter.

– Am 11. und 12. Februar findet die 14. Jahresversammlung der Luther-Gesellschaft in Potsdam statt. Den Festvortrag über „Johann Walther und die Musik der Reformationszeit" am 11. Febr. hält Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.); der Vortrag wird umrahmt von chorischen Darbietungen des Bachvereins unter Leitung von Musikdirektor Kempff.

– François Couperins berühmtes Schulwerk „L'Art de toucher le Clavecin" wird im Originaltext mit hinzugefügter deutscher Übersetzung von Anna Linde und englischer Übersetzung von Mevanwy Roberts in Kürze im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen.

Kataloge

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Jos. Haydn, Werkverzeichnis, 24 S. — Hermann Zilcher, Werkverzeichnis, 24 S.

M. Lengfeldsche Buchhandlung, Köln. Katalog 40. Alte und neue Opern und andere große Gesangswerke in Partituren und Klavierauszügen, nebst musikalischen Seltenheiten. 333 Nrn.

Januar | **Inhalt** | 1932

	Seite
Ernst Fritz Schmid (Wien), Joseph Haydn und die Flötenuhr	193
Miszellen	221
Bücherschau	227
Neuausgaben alter Musikwerke	235
Mitteilungen	240
Kataloge	240

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Fünftes Heft 14. Jahrgang Februar 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Thomas Stoltzers Psalm „Noli aemulari"

Von

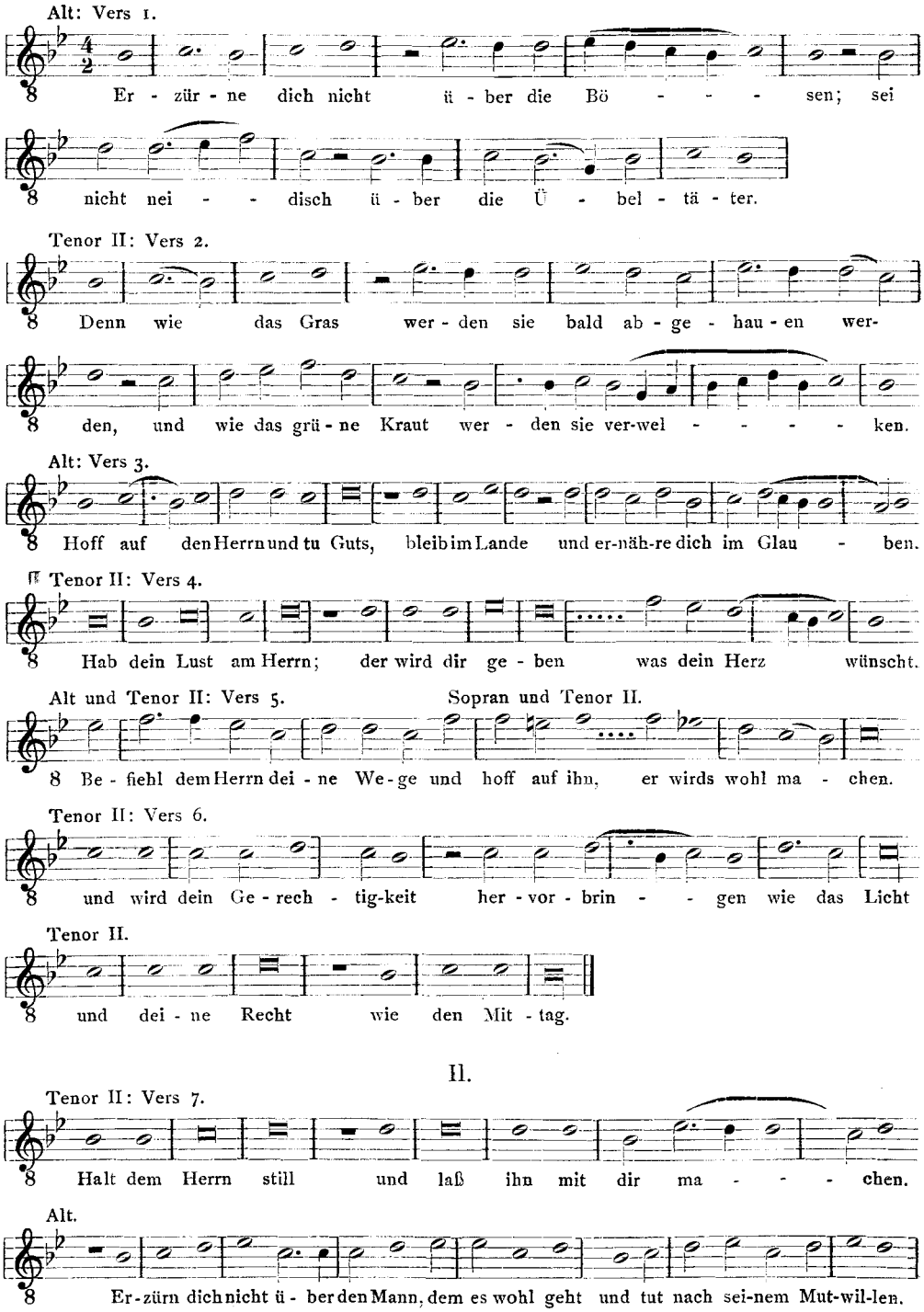
Hans Joachim Moser, Berlin

O Gombosi hat kürzlich in Fr. Blumes Sammlung „Das Chorwerk" als Heft 6 (Ausgabe Kallmeyer Nr. 20) den 37. Psalm „Erzürne dich nicht" des großen Schweidnitzer und Ofener Meisters praktisch herausgegeben. Schon Otto Kade hatte (Mh. f. Mg. VIII [1876] S. 133ff.) über dieses weiträumige und großartige Werk zu 6—7 Stimmen a. a. O. S. 144 behauptet: „Von einer Benutzung eines aus dem gregorianischen Gesange entnommenen Motivs findet sich nirgends eine Spur; sie beruhen alle auf freier Erfindung". Ebenso schreibt Gombosi in seiner Einleitung: „'Motettisch' nennt Stoltzer die Art, nach der sein Psalm „Erzürne dich nicht" angelegt und ausgeführt ist. Er will damit offenbar die freie Kompositionsart bezeichnen, die sich weder in einer der Stimmen, noch in der Erfindung der Motive auf fremdes Gut stützt; es wird kein Cantus firmus eingeführt und dem kontrapunktischen Geflecht der Stimmen einverleibt, und es wird nicht auf melodische Elemente des gregorianischen Chorals zurückgegriffen." Auf diese gleiche Auffassung gestützt hatte Kade a. a. O. S. 151 geschrieben: „. . . so steht doch soviel fest, daß Stoltzer allerdings hier eine neue Formbildung abweichend von den früheren Verfahrungsarten angestrebt, neue Wege und Bahnen auf Grund altbewährter Technik und Kunstübung eingeschlagen hat . . . unleugbar ist das Wehen eines neuen frischen Geistes darin zu verspüren." Und sehr ähnlich meint Gombosi: „Stoltzers Psalm repräsentiert in Deutschland vielleicht als erster den neuen Geist der Zeit des späten Josquin des Prés. Das Ideal der Renaissance-Musik, das so selten zu einer vollen Verwirklichung kam, findet in ihm eine seiner edelsten und wahrsten Verkörperungen." Kade möchte infolgedessen sogar die liturgisch-kirchliche Verwendung des Werkes für unmöglich halten und es für den „geistlichen Konzertvortrag" in der fürstlichen Kammer zu Ofen und Königsberg vorbehalten wissen.

Nach meiner Meinung haben sich hier beide hochgeschätzten Beurteiler grundsätzlich geirrt. — Stoltzers 37. Psalm ist ein ausgesprochenes Cantus firmus-Werk, so daß auch alle erwähnten Schlußfolgerungen hinfällig werden. Ich

gebe zum Beweis meiner Behauptung zunächst von den ersten zwei der sieben Abteilungen (in der Transposition und Mensur der Neuausgabe) folgenden „Tenor continuus“:

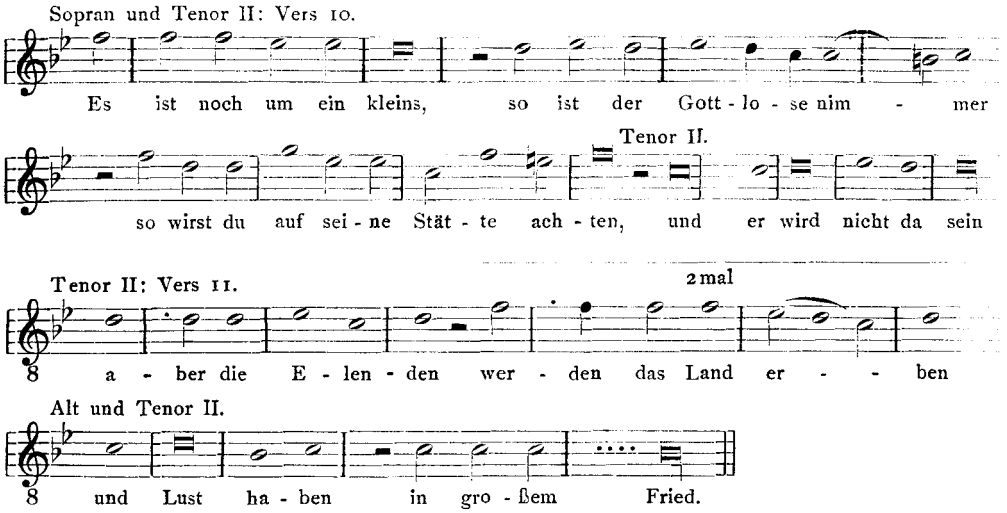
I.



II.

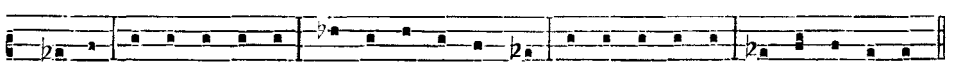
Bässe: Vers 8. Steh ab vom Zorn und laß dein Grimm; erzürn dich nicht, daß du auch Übel tust.

Tenöre: Vers 9. Denn die Bösen werden ausgerottet; die aber des Herrn harren, werden das Land erben.

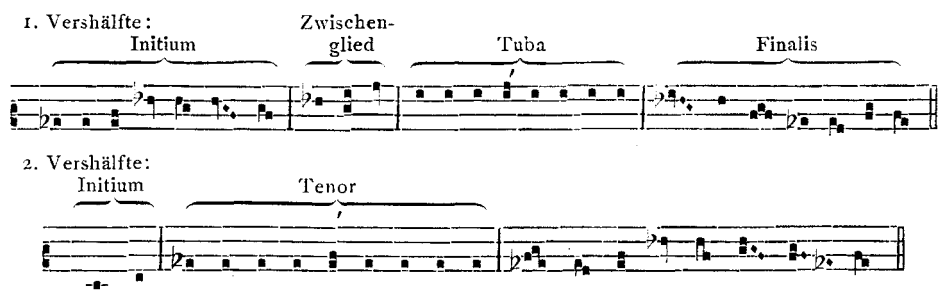


Was haben wir hier vor uns? Eine frühst-evangelische Fortentwicklung der responsorialen Offiziumspsalmodie! Wie zur chorischen Antiphon das solistische Responsorium, so verhält sich zum schlichten Messenpsalm die kunstvolle Horen-Psalmodie. „In der Stufenleiter der psalmodischen Formeln nimmt die responsoriale Psalmodie die höchste Spitze ein“ (P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien III 189).

Gegenüber dem deutschen Typ des 6. Psalmtons (P. Wagner III 100), den ich in die Oberquarte[1] Stoltzers transponiere:



würde dieser melismatisch ausgezierte Typus (P. Wagner III 195) so lauten:

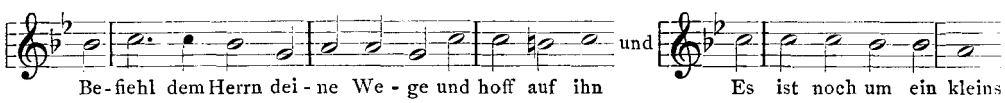


Man muß bedenken, daß Stoltzer schon im Sommer des Jahres vor Luthers deutscher Messe an der Seite seines Königs Ludwig als getreuer Kaplan bei Móhács gefallen ist (wohl auf der Flucht in der Donau ertrunken) und seinen Psalm

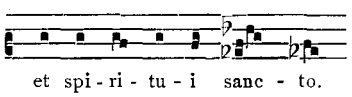
[1] Daß die deutschen Polyphonisten diese Versetzung gregorianischer Melodien bevorzugten, vgl. auch in meinem Hofhaimer S. 133/134.

im Frühling dieses seines Todesjahres 1526 nach seinem Brief an Herzog Albrecht von Preußen auf Anregung der Königin Maria über Luthers älteste Verdeutschung komponiert hat. Man darf also in seinem oben herausgeschälten Cantus firmus zu Vers 1—11 (mit Ausnahme allein der frei komponierten Verse 8 und 9) einen frühen, selbständigen Versuch sehen, den neuen, deutschen Wortlaut des Psalms der alten lateinischen Singmanier anzupassen. Wenn Stoltzer von diesem 37. ψ an den Herzog schreibt, „der dann, uber das er lang, auch sunst, dieweill vorhin khainer, das ich wust, der maßen auf mottetisch gesetzt ist, mich eben fast bemueht hat", so heißt „motettisch" nicht, wie Kade und Gombosi glaubten, „cantusfirmusfrei", sondern „figural" — im Gegensatz zu „einstimmig" oder höchstens zu „faubourdonhaft harmonisirt" (wie sich etwa der 69. ψ mit Luthers Namen in Zerbst gefunden hat[1]. Sehen wir nun Stoltzers „responsorialen Psalmton" genauer durch und suchen zugleich jene oberste Schicht künstlerischer Willkür abzulösen, die der „Tondichter" über das Grundgerüst hier und da gezogen hat, um dem „Wort" fallweise madrigalistisch noch eingehender nachzukommen!

Bezüglich des Initiums käme man sogar mit dem Vorbild der antiphonischen Psalmodie aus, wenn man bei Vers 5 und 10 polyphone Transpositionen annimmt, so daß auch hier



stehen würde; in letzterem Falle darf aber daran erinnert werden, daß bei den Offiziumspsalmen zahlreiche Initia vorkommen, die in der Höhe, sogar über dem Tenorton, beginnen und dann in die Tiefe gehen, so daß hier wohl die Lage mit *f'* als die natürlichere durchaus gerechtfertigt wäre. Bezüglich des Tonus currens könnte man von einer Zwischenform zwischen antiphonaler und responsorialer Psalmodie sprechen, denn der Quinttenor mit der Sexte als Nebenton begegnet nur ausnahmsweise, meist liegt der Tenor antiphonal auf der Oberterz und wechselt in die Quarte. Wenn die Schlußgruppe bei Stoltzer nicht die volle Entwicklung wie bei den responsorialen Psalmfinalen des zentralen Mittelalters zeigt, so darf daran erinnert werden (P. Wagner III 214), daß das deutsche 15. Jahrhundert hier ohnehin Kürzungen hat eintreten lassen, z. B. Jakob Twinger um 1400 bei unserem Sextus transpositus:



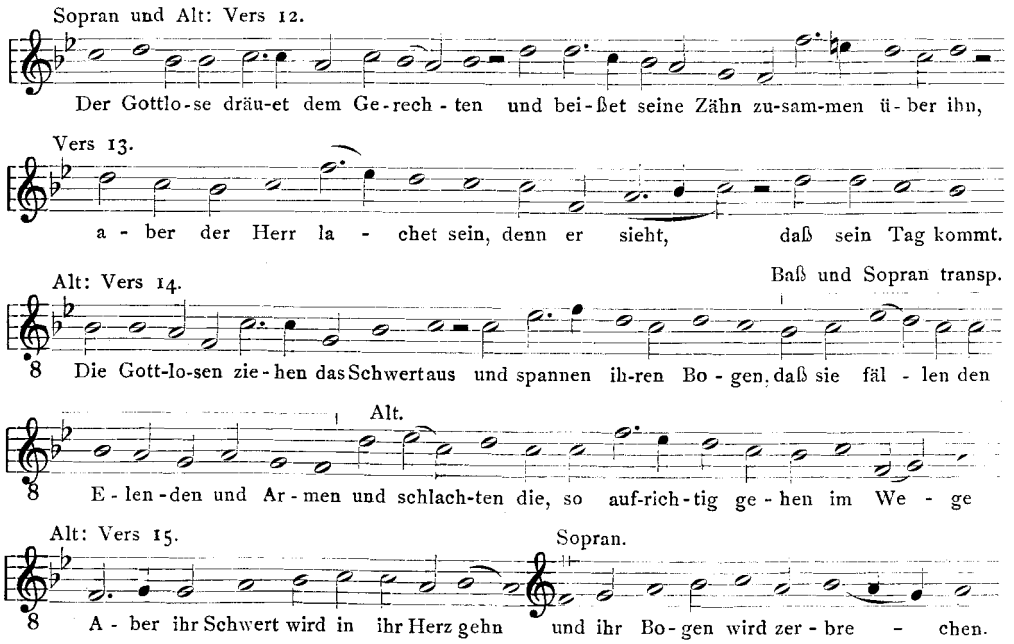
Nun die „tondichterischen" Anreicherungen in der Kernweise. Hier handelt es sich um das (wie H. Zenck, S. Dietrich S. 81 ff. sagt) „dritte Stadium" der „Verarbeitung und Umwertung des Chorals im Sinne der sich figural entfaltenden freien Melodie": „Der eng an den Sprachrhythmus gebundene Ductus der gregorianischen Weise wird nun ganz von der musikalischen Grundhaltung der mensuralen Rhythmik und figuralen Melodik ergriffen und von ihrer eigentümlichen Geistigkeit umgeprägt. Der Cantus planus entäußert sich seines „planen" Charakters, wird auf-

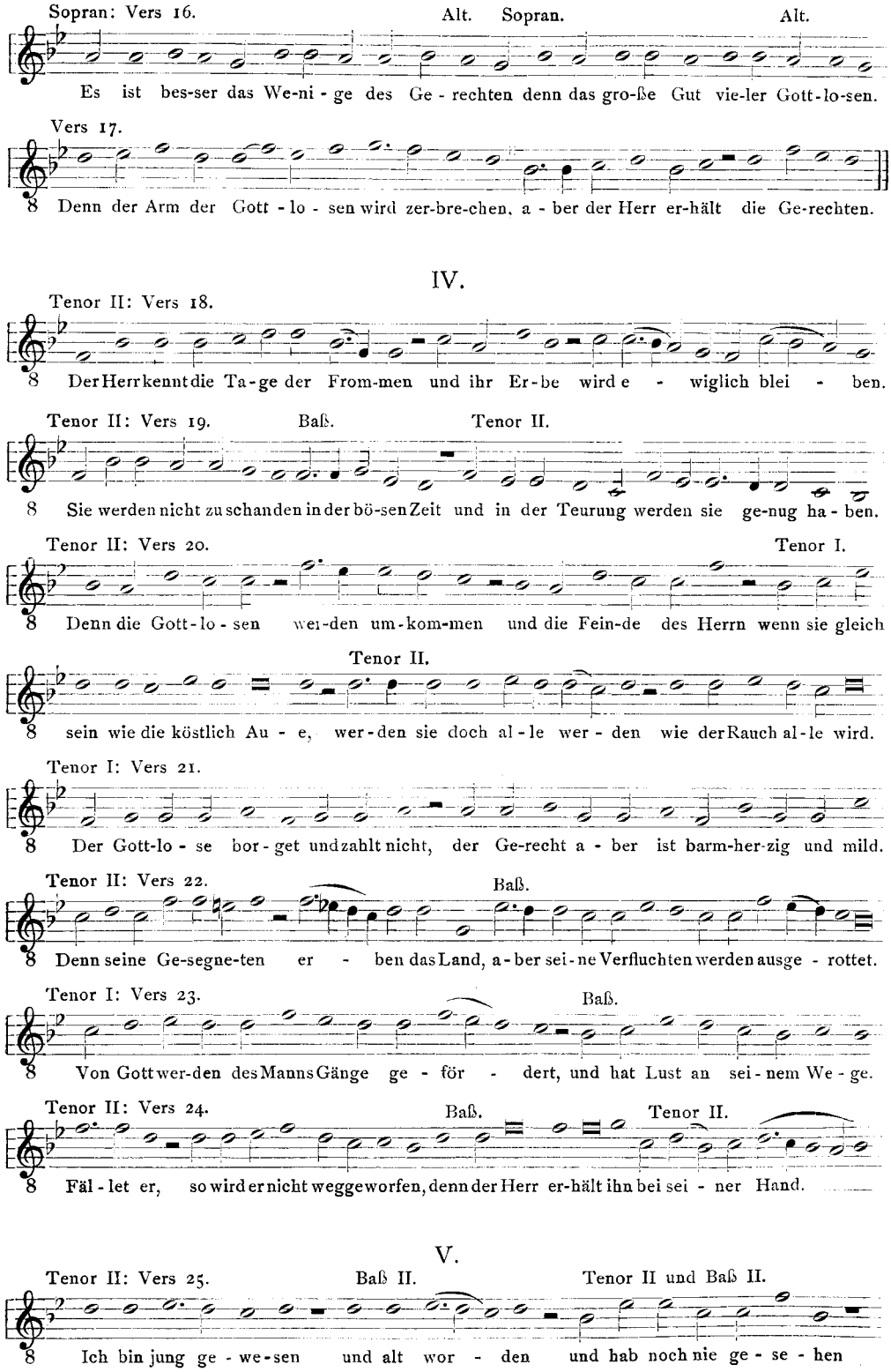
[1] Vgl. meine Abh. „Der Zerbster Lutherfund" AfM II, 337 ff.

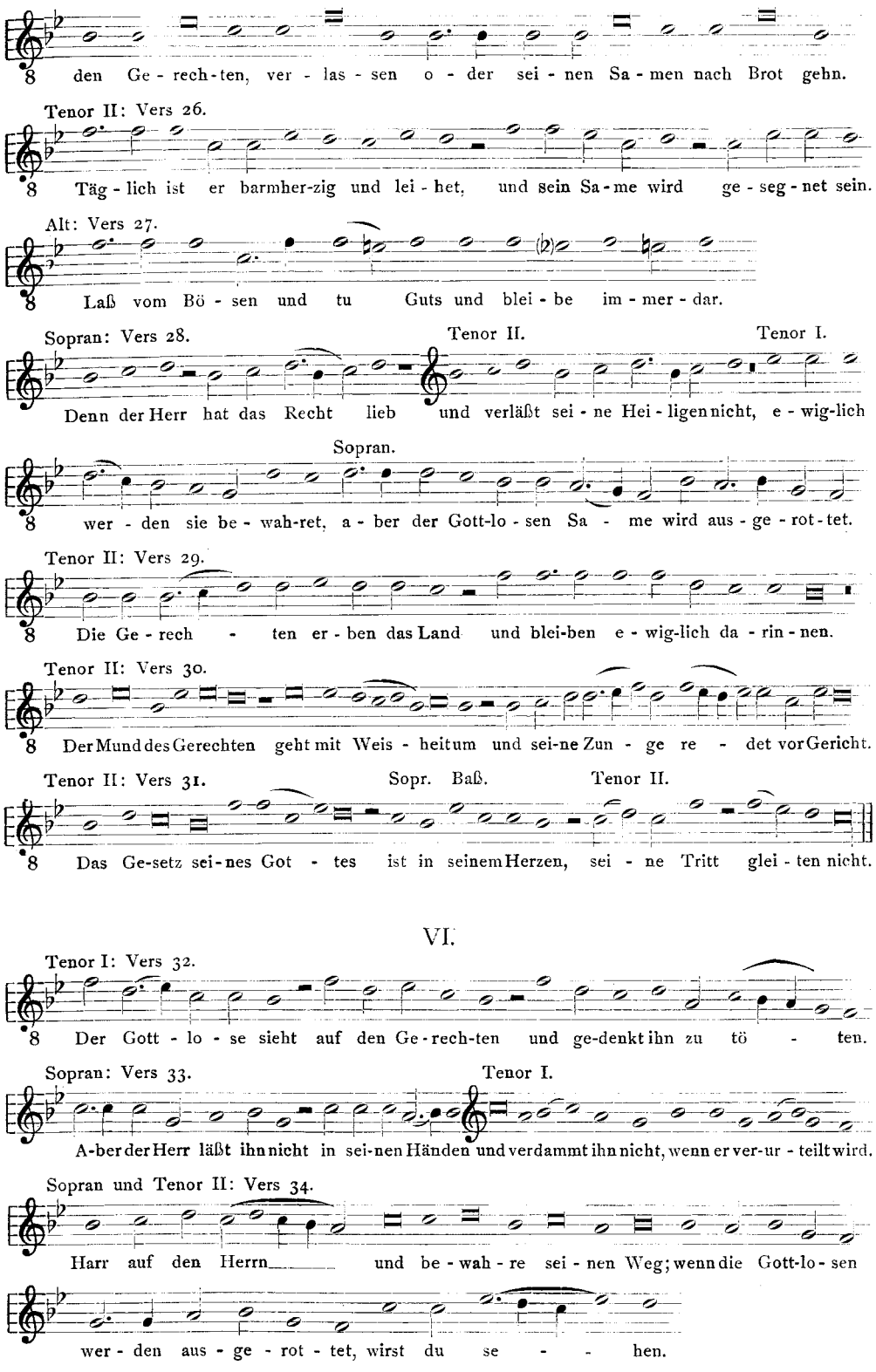
genommen in das Fließen und Strömen des vokalpolyphonen Verlaufs und von dessen mensuralem Pulsschlag und lebensmäßig-organischer Entfaltungsweise getragen: er tritt in engste Beziehung zu den Gegenstimmen, die bis zu wechselseitiger Assimilation schreiten kann“. Bereits in der ersten Melodiezeile finden sie bei „Bösen“, „neidisch“, „Übeltäter“ als kleine diastematische Auszeichnungen ihre Stelle, in der zweiten könnte man die Linienaufhöhung bei „grüne“ und das Finalmelisma bei „verwelken“ ebendahin rechnen, auch schon das Zurückgehen ins b beim Initium als eine besondere Nebensilbenberücksichtigung des Anhubs bemerken, auf welche z. B. Vers 4 und 7 verzichten, während Vers 6 und 11 gleich auf der 2. bzw. 3. Stufe einsetzen. Auch kleine Unregelmäßigkeiten wie bei „Gerechtigkeit“ (in Vers 6), „Stätte“ (V. 10), „Elenden“ (V. 11) sind sichtlich wortgezeugte Prägungen; Spuren der „sekundären“ Diskantklausel zeigen sich an den Finalmelismen von Vers 3 und 5 sowie bei der Mittelzäsur von Vers 7, 10, 11, sind aber in der Formung der entsprechenden responsorialen Schlußgruppe vorgebildet. Daß der „offizielle“ Unterschied zwischen der Behandlung von erster und zweiter Vershälfte hier überall nicht ganz scharf durchgeführt ist, wird ebenfalls mit dem Ausdrucksbedürfnis der Stoltzerschen Psalmodieformel zusammenhängen, welche eher auf eine Steigerung als auf ein Absinkenlassen des Parallelgliedes hinzielt. Das Komma liegt fast stets auf der Terz, kleinere Wortzäsuren enden auf der Sekunde, der Punkt steht auf der Tonika.

Nach dieser Analyse dürfte an der psalmodischen Natur unseres „Tenor continuus“ kein Zweifel mehr geblieben sein, und wir können in seiner Verfolgung durch die übrigen Abteilungen des Stoltzerschen Sextetts fortfahren.

Da ja die Partitur leicht zur Hand ist, gebe ich von der stark madrigalistisch übersponnenen Kernweise der Abt. III eine vorsichtige Teil-„Decolorierung“; Stoltzer zieht z. T. auch andere Versgrenzen als die heutige Bibelinterpretation:




Sopran: Vers 16.
Alt. Sopran. Alt.
Es ist bes-ser das We-ni - ge des Ge - rechten denn das gro-ße Gut vie-ler Gott-lo-sen.
Vers 17.
Denn der Arm der Gott - lo - sen wird zer-bre-chen, a - ber der Herr er-hält die Ge-rechten.
IV.
Tenor II: Vers 18.
Der Herr kennt die Ta-ge der From-men und ihr Er-be wird e - wiglich blei - ben.
Tenor II: Vers 19.
Baß.
Tenor II.
Sie werden nicht zu schanden in der bö-sen Zeit und in der Teurung werden sie ge-nug ha - ben.
Tenor II: Vers 20.
Tenor I.
Denn die Gott-lo - sen wer-den um-kom-men und die Fein-de des Herrn wenn sie gleich
Tenor II.
sein wie die köstlich Au - e, wer-den sie doch al - le wer - den wie der Rauch al-le wird.
Tenor I: Vers 21.
Der Gott-lo - se bor - get und zahlt nicht, der Ge-recht a - ber ist barm-her-zig und mild.
Tenor II: Vers 22.
Baß.
Denn seine Ge-segne-ten er - ben das Land, a - ber sei - ne Verfluchten werden ausge - rottet.
Tenor I: Vers 23.
Baß.
Von Gott wer-den des Manns Gänge ge - för - dert, und hat Lust an sei - nem We - ge.
Tenor II: Vers 24.
Baß.
Tenor II.
Fäl - let er, so wird er nicht weggeworfen, denn der Herr er-hält ihn bei sei - ner Hand.
V.
Tenor II: Vers 25.
Baß II.
Tenor II und Baß II.
Ich bin jung ge - we - sen und alt wor - den und hab noch nie ge - se - hen


den Ge - rech - ten, ver - las - sen o - der sei - nen Sa - men nach Brot gehn.
Tenor II: Vers 26.
Täg - lich ist er barmher-zig und lei - het, und sein Sa - me wird ge - seg - net sein.
Alt: Vers 27.
Laß vom Bö - sen und tu Guts und blei - be im - mer - dar.
Sopran: Vers 28.
Tenor II.
Tenor I.
Denn der Herr hat das Recht lieb und verläßt sei - ne Hei - ligen nicht, e - wig-lich
Sopran.
wer - den sie be - wah-ret, a - ber der Gott-lo - sen Sa - me wird aus - ge - rot - tet.
Tenor II: Vers 29.
Die Ge - rech - ten er - ben das Land und blei-ben e - wig-lich da - rin - nen.
Tenor II: Vers 30.
Der Mund des Gerechten geht mit Weis - heit um und sei-ne Zun - ge re - det vor Gericht.
Tenor II: Vers 31.
Sopr. Baß.
Tenor II.
Das Ge-setz sei-nes Got - tes ist in seinem Herzen, sei - ne Tritt glei - ten nicht.

VI.

Tenor I: Vers 32.
Der Gott - lo - se sieht auf den Ge - rech-ten und ge-denkt ihn zu tö - ten.
Sopran: Vers 33.
Tenor I.
A-ber der Herr läßt ihn nicht in sei-nen Händen und verdammt ihn nicht, wenn er ver-ur - teilt wird.
Sopran und Tenor II: Vers 34.
Harr auf den Herrn und be - wah - re sei - nen Weg; wenn die Gott-lo - sen
wer - den aus - ge - rot - tet, wirst du se - hen.

Ich denke, diese Proben werden genügen, um die Choralhaltigkeit von Stoltzers Meisterwerk zu erhärten. Dieser Hinweis durfte um so eher jetzt gegeben werden, als H. Albrecht und O. Gombosi soeben im Rahmen der „Denkmäler deutscher Tonkunst" die lateinischen Hymnen und Psalmen des bedeutenden Schlesiers trefflich herausgegeben haben; ein zweiter Band wird mit den deutschen Werken und dem Rest der kirchensprachlichen Sätze die Stoltzer-Ausgabe hoffentlich bald abschließen, und es sollte mich freuen, wenn bei dieser Gelegenheit meiner Auffassung Rechnung getragen werden könnte. Ob wir auch dann noch das öffentliche Ärgernis der Kallmeyerschen Ausgabe werden weiterschleppen müssen, daß die im Nachlaß Otto Kades vorhandene 7. Stimme des Psalms der Forschung nicht zugänglich gemacht wird?

Johann Crügers Choralbearbeitungen

Von

Elisabeth Fischer-Krückeberg, Berlin

Der Name des Berliner Kantors Johann Crüger (1598—1662) ist von der Musikwissenschaft noch längst nicht gebührend gewürdigt worden. Man weiß nicht viel mehr von ihm, als daß er der Verfasser einiger der schönsten Choralmelodien ist, die heute noch unter uns lebendig sind (wie „Nun danket alle Gott", „Jesu meine Freude", „Herzliebster Jesu" und viele andere), daß er mit seiner berühmten „*Praxis pietatis melica*" das grundlegende Choralsammelwerk des 17. Jahrhunderts geschaffen hat, und daß er außerdem als Theoretiker eine gewisse Rolle gespielt hat[1]. Seine fortschrittlichen und zum Teil sehr schönen Figuralwerke sind noch ganz unbekannt; sie werden demnächst der Allgemeinheit durch einen Neudruck in Partitur zugänglich gemacht werden. Die vorliegende Untersuchung soll eine weitere Lücke in der Kenntnis von Crügers Lebensarbeit, zugleich in der Geschichte des Chorals im 17. Jahrhundert ausfüllen. Denn Crüger hat einerseits sehr intensiv und sehr maßgebend an einem Problem mitgearbeitet, das das ganze 17. Jahrhundert hindurch im Vordergrund stand: an der Vereinfachung des Chorals und seiner Umschaffung zu einem wahrhaft volkstümlichen Kirchenlied, und zwar was die Melodie selbst als auch ihre chormäßige Bearbeitung anging, — anderseits versucht er auf eine neue und durchaus originelle Art den Choral mit dem modernen italienischen Konzertstil zu verbinden und ihn dadurch der Kunstmusik anzunähern.

Im Jahre 1587 hatte der Stuttgarter Hofprediger Lucas Osiander eine vierstimmige Choralsammlung herausgegeben, die für die spätere Entwicklung des Chorals epochemachend wurde. Zum ersten Mal wurde hier die Melodie, die bisher fast ausnahmslos noch im Tenor lag und von kunstvoll figural geführten Stimmen umspielt und gleichsam verdeckt wurde, durchweg in die Oberstimme verlegt. Erst

[1] Vgl. ZfM XII.

jetzt war es auch dem Laien möglich, während des Gottesdienstes in den Chor einzustimmen. Es dauerte zwar noch lange Zeit und bedurfte der zielbewußten Mitarbeit zahlreicher Bearbeiter, bis der Choralsatz alle Reste des alten Motettensatzes abgestreift hatte und zu einer wirklichen harmonischen Stütze der dominierenden Melodie geworden war. Noch in den Gesangbüchern von Gesius (1601, 1605, 1607) und Vulpius (1604, 1609) wird trotz der ausdrücklichen Hervorhebung, „das die gebreuchliche vnd gewöhnliche *Choral-melodia* im *Discant* behalten / vnd vnverendert geblieben / damit also die Christliche Gemeine mitt singen kondte“[1], die Melodie noch häufig durch den Satz stark verdunkelt. Einen großen Schritt vorwärts bedeutet das *Cantional* von Johann Hermann Schein (1627), der ebenso wie Heinrich Schütz in seiner Bearbeitung des Beckerschen Psalters (1627, 1640) die Melodie oft schon vorzüglich klar und liedmäßig gibt, aber auch noch nicht frei von figuralen Resten bleibt und besonders den Schluß der Melodien noch durch Dehnungen und Melismen kompliziert. Johann Crüger knüpft mit seinem ersten Gesangbuch, dem Newen vollkömlichen Gesangbuch von 1640, unmittelbar an Scheins *Cantional* an[2] und erreicht in seinen späteren Chorwerken schon einen fast rein akkordischen Satz. Die völlige Loslösung von jedem figuralen Einfluß erfolgte wie bekannt erst gegen Ende des Jahrhunderts zugleich mit der Reduktion des Choralrhythmus.

Das Bestreben, die Choralmelodie rein und liedmäßig zu gestalten, um auch dem Laien das Einstimmen zu ermöglichen, hängt mit der Entwicklung des Zeitgeistes zusammen, der bekanntlich um die Wende des 16. Jahrhunderts eine einschneidende Veränderung durchmachte. Das erste Drittel des 17. Jahrhunderts, namentlich die Jahre, welche die schwerste Kriegsnot über ganz Deutschland brachten, bezeichnen den Wendepunkt zwischen einer älteren Richtung, die der glaubensstarke bekennerfreudige Mut des Reformationszeitalters auszeichnet, und einer späteren, in der die persönliche Empfindung, das subjektive religiöse Gefühl in den Vordergrund tritt. Auf die Zeit des „Wir“ folgt, wie treffend bemerkt worden ist, die Zeit des „Ich“; will man für beide ein charakteristisches Beispiel haben, so braucht man nur Luthers kräftige kurze Lieder mit den weichen langatmigen eines Paul Gerhardt zu vergleichen. Eine ungeheuere Bereicherung der geistlichen Liedliteratur war die Folge dieses Zuges zum Persönlichen und Gefühlsbetonten. Während das 16. Jahrhundert sich fast ausschließlich auf das Festlied und das Bekenntnislied beschränkte, erschien jetzt in den Gesangbüchern die umfangreiche Rubrik der Trost- und Bußlieder, daneben eine Unzahl von Liedern zu ganz bestimmten Anlässen: Morgen- und Abendlieder, Reiselieder, Lieder bei Gewitter und Sturm zu singen, Lieder für Bauern, Handwerker,

[1] Vorrede zu Geses „Geistlichen Deutschen Liedern“ (Frankfurt a. O.).

[2] Schon in der ähnlichen Fassung des Titels kommt die Verwandtschaft zum Ausdruck; die alten lutherischen Kernlieder bilden den Grundstock, die „vnnötigen und vngebräuchlichen Lieder“ werden beseitigt. Ebenso wie Schein wendet sich Crüger in erster Linie an die Kirche, an der er selbst wirkt. Inhaltlich zeigt sich eine starke Abhängigkeit. Für beide Werke ist die Aufnahme alter lateinischer Hymnen unter die protestantischen Kirchenlieder charakteristisch; hier wie dort wird der alten d. h. gregorianischen Form eine Umbildung mit strophischem Bau und moderner Rhythmik hinzugefügt. In der Zusammenstellung der Lieder macht sich bei Schein und Crüger in gleicher Weise der sächsische Einfluß geltend. Mehrere Melodien von Schein sind in das Newe vollkömliche Gesangbuch übernommen. — Vgl. Fischer-Krückeberg, Johann Crügers *Praxis pietatis melica* (Jahrbuch f. brandenburg. Kirchengesch., Jahrg. 1931, S. 27 ff.).

Fischer und viele mehr. Das sind nicht mehr Gemeindelieder; sie sind von vornherein nicht für die Kirche, sondern nur für die private Hausandacht des einzelnen bestimmt. Ein Gesangbuch, das derartige Lieder aufnahm, wurde dadurch eo ipso zum Liederbuch für den Laien, und die musikaliche Behandlung mußte dieser Besonderheit Rechnung tragen. Das führte zur Einführung des Generalbasses in die Gesangbücher, und in dieser Entwicklung spielen Crügers Choralwerke eine wichtige Rolle.

Auch im kirchlichen Gottesdienst setzte sich während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Begleitung der Orgel durch, wenn auch nach Ort und Zeit noch sehr uneinheitlich. Für das Verhältnis von Chor bzw. Orgel hinsichtlich der Begleitung des Choralgesanges ist die Frage entscheidend, wie wir uns die Einführung neuer Lieder in den Kirchlichen Gottesdienst vorzustellen haben. Denn so heftig die Kirche sich oft gegen derartige Neueinführungen wehrte[1], so wenig konnte sie verhindern, daß zu allen Zeiten neue Melodien auch in den Kirchengesang Aufnahme fanden, — ein Umstand, der ja die Ausscheidung der „vnnötigen Lieder" aus den Gemeindegesangbüchern oft erst zur Folge hatte. Im 16. Jahrhundert nun spielte hier der Kirchenchor — wenigstens nach der Osianderschen Reform[2] — die wichtige Rolle eines Vermittlers: Kantor und Schülerchor übten den neuen Choral im vierstimmigen Satz ein und bildeten so eine feste Stütze des Gemeindegesanges, bis die Melodie von allen erlernt worden war. War das erreicht, so war die Gemeinde auch fähig, das neue Lied choraliter zu singen[3].

Neben den Chor tritt nun im Laufe des 17. Jahrhunderts mehr und mehr die Orgel als Begleitinstrument für den Gemeindegesang. In diesem Prozeß, der sich nur sehr allmählich vollzog, bildet Crügers Newes vollkömliches Gesangbuch von 1640 ein beachtenswertes Glied. Da heißt es zunächst im Titel, daß „die Melodie nebest dem *Gen: Baß*" beigesetzt, „wie auch absonderlich nach eines oder des andern beliebung in 4. Stimmen verfertigt" worden ist. Noch deutlicher wiederholt eine kurze Notiz am Schluß des Registers: „Dofern jemand beliebung trüge dieses Gesangbuch in 4. Stimmen zu haben / der wisse zur Nachricht / daß die beyde Stimmen hierzu / alß *Alt:* vnd *Tenor:* beym *Authore* zu bekommen seyn".

Der Chorsatz spielt hier also nur eine sekundäre Rolle. Das Newe vollkömliche Gesangbuch ist vielmehr das erste Gesangbuch, das neben dem Choral nur noch den *Bassus continuus* gibt[4]. Man könnte nun daraus schließen, daß Crüger

[1] Auch in Berlin wurde im Jahre 1574 ein Verbot erlassen, keine andern als die bisher gewohnten Lieder im Gottesdienst singen zu lassen. (Vgl. die Schulordnung dieses Jahres im Archiv der Grauen Klosters zu Berlin.)

[2] Nur solche Lieder, die der ganzen Gemeinde auswendig geläufig waren, also eine immerhin sehr beschränkte Zahl, konnten völlig choraliter, d. h. ohne jede Begleitung gesungen werden, wie es hier und da noch bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich war (vgl. u. a. die Ulmer Kirchenordnung von 1747 bei Rietschel „Die Aufgabe der Orgel im protestantischen Gottesdienst", S. 65), im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts aber die Regel war. Die Begleitung des einstimmigen Gemeindegesanges durch den Chor kam erst nach der Osianderschen Reform allgemein in Aufnahme.

[3] So sagt noch die Vorrede des Laubanschen Gesangbuches von 1704: „Die aber keine Melodie haben, müssen solange von den Einfältigen nur zur Unterhaltung der Gebetandacht gebrauchet werden, bis der Melodien wegen Rat geschafft und von dem vorsingenden Chore können erlernet werden" (vgl. Rietschel a. a. O. S. 63).

[4] In Gesangbüchern, die den vierstimmigen Chorsatz geben, war schon vorher der Baß mitunter beziffert; am frühesten anscheinend in Scheins Cantional von 1627, dann

von vornherein mit einer Begleitung des einstimmigen Gemeindegesanges allein durch die Orgel rechnete. In diesem Falle wäre das Newe vollkömliche Gesangbuch auch das frühste bestimmt zu datierende praktische Zeugnis für diese neue Rolle der Orgel. Zwar wurde die Orgel schon seit langem mit dem Gemeindegesang in Verbindung gebracht, derart daß strophenweise Chorgesang, Orgelspiel und Solo mit Baßbegleitung abwechselten[1]. Während hier aber die Gemeinde zunächst nur gemeinsam mit dem Chor sang, dem sich immer öfter der *Bassus continuus* zugesellte, ging man wohl auch bald dazu über, der Orgel allein die Begleitung der Gemeinde anzuvertrauen. Dieser Gebrauch hat sich anscheinend an verschiedenen Orten zu sehr verschiedener Zeit durchgesetzt[2]; im allgemeinen kann das Jahr 1650 als der Termin gelten, von dem an der Brauch sich überall einbürgerte[3]. Crügers Newes vollkömliches Gesangbuch würde danach ein verhältnismäßig frühes Zeugnis sein.

Aber der Schluß ist kein zwingender. Allerdings steht fest, daß um 1640 die Mitwirkung der Orgel beim Gemeindegesang in Berlin eine Selbstverständlichkeit war, denn Crüger hält es nirgends für notwendig, seinen bezifferten Baß als etwas Neues hervorzuheben, wie er das z. B. bezüglich der Instrumentalbegleitung von 1649 tut[3]. Vielmehr sagt er in der Vorrede der *Praxis pietatis melica* von 1647, die die zweite Auflage des Newen vollkömlichen Gesangbuches von 1640 darstellt, ausdrücklich: „. . . . als habe ich . . . vor diesesmal nur die bloße *Melodien,* nebest dem dazu gehörigen *Basso continuo* mit den darüber gezeichneten *Signaturen* vor die Organnisten, hierinn zu setzen bequem und rathsam erachtet." Doch kann man daraus noch nicht schließen, daß auch im Gottesdienste nur die Orgel den Laiengesang begleitete; viel wahrscheinlicher ist es, daß in der Kirche der volle Chor die Regel blieb, während für das Gesangbuch, das dem Laien in die Hand gegeben wurde, der Generalbaß genügte. Auf jeden Fall kommt Crüger das Verdienst zu, als erster die Notierung von Melodie und Generalbaß in die Gesangbücher eingeführt zu haben.

---

zehn Jahre später in der von S. Th. Stade veröffentlichten Neuausgabe von Hasslers „Kirchengesängen" (1636). Hier ist auch zuerst auf die Orgelbegleitung als auf einen feststehenden Gebrauch hingewiesen (vgl. Rietschel a. a. O. S. 49). In den Ausgaben des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz von 1627 und 1640 fehlt die Bezifferung noch; sie erscheint erst 1661.

[1] Man vgl. die bekannten Vorreden zu Geses „Geistlichen Deutschen Liedern" (1601) und zu dem „Hamburger Melodeyen Gesangbuch" (1604), ferner M. Praetorius im Vorwort zu den *Musae Sioniae* von 1606: „. . . denn einen jeglichen seiner Chor vnd Kirchen vmbstenden vnd gelegenheit selbsten erinnern vnd geben wird / ob er / (inmassen in dieser Fürstlichen *Capell* alhie / bei meiner zeit *observire*) den ersten Verß mit 5. 6. oder 8. Stimmen Fugweiß / alßbaldt im Anfang nach geschlagner Orgel anfangen / vnd den andern Verß mit der Gemein schlecht *Choral*: den dritten mit 4 oder 5. Stimmen *simpliciter absq(ue) fugis* schlecht hingesetzt / sampt dem *Choro* vnd der Gemeine zugleich: den vierden wiederümb *Choral* / den fünfften Figural (doch das die Gemeine allezeit mit singe) vnd so forten einen Verß vmb den andern singen wolle / Wie solches in den Bayrischen vnd andern Römischen Catholischen Kirchen mit deutschen vnd lateinischen Psalmen meistlich gehalten wird . . ."

[2] Vgl. Rietschel a. a. O. S. 64. So rechnet z. B. das Nordhausensche Gesangbuch noch 1729 mit keiner Orgelbegleitung.

[3] S. Scheidt berichtet in der Vorrede zu seinem Tabulaturbuch von 1650, daß „von vielen Jahren bey Christlichen Versammlungen gebräuchlich ist, daß . . . auch in der Teutschen Mutter-Sprach obgedachte und andere Lobgesänge des Herrn Lutheri und vieler gottseligen Männer *choraliter* gesungen, und die . . . Orgel- und Pfeiffen-Werke darzu gebraucht und mit eingespielet werden . . ."

Die *Praxis pietatis melica* stand damit zunächst allein; das Rungesche Gesangbuch von 1653[1] verzichtet auf den Baß ebenso wie die Sonderausgabe der *Psalmodia sacra*[2], welche nur die Melodie ohne Begleitung enthält. Erst von der Mitte der fünfziger Jahre an folgten auch andere Gesangbücher Crügers Beispiel, wahrscheinlich unter dem Einfluß der geistlichen Arie, bei der der Baß mehr oder minder selbstständig war.

Daß der Chor im Berliner Gottesdienst auch späterhin eine durchaus dominierende Rolle spielte, beweist die Tatsache, daß Crüger in der Folge sämtliche Melodien seiner umfangreichen Sammlung mit sorgfältig ausgearbeitetem Chorsatz herausgab. Seit etwa 1653 nahm die mehrstimmige Choralbearbeitung sogar sein Interesse und seine Zeit ausschließlich in Anspruch; die Sammeltätigkeit tritt von da an stark zurück.

Schon im Jahre 1640 hatte Crüger, wie wir sahen, eine vierstimmige Bearbeitung seines Gesangbuches fertig vorliegen, die jedoch zunächst noch nicht zum Druck kam. Auch die zweite Auflage, die *Praxis pietatis* von 1647, bringt den Chorsatz noch nicht. Aber aus der Vorrede dieses seltenen Werkes[3] geht hervor, daß in diesem Jahre schon eine vollständige Bearbeitung des Gesangbuches mit vier Vokal- und zwei Instrumentalstimmen vorlag und nur der Unbequemlichkeit wegen nicht zum Druck gelangte. Die betreffende Stelle lautet[4]: „ . . . Als bin ich dadurch geursacht, selbiges nicht allein zu *revidir*en, unndt mit vielen ausserlesenen Trostreichen Gesängen vornehmer Geistlicher Leute, wie auch unterschiedenen, newen-meistentheils von mir selbst aufgesetzten Melodien zu vermehren: sondern auch die Melodien in 4. Vocal und 2 Instrument Stimmen (vornemlich Violinen oder Cornetten) zum nützlichen Gebrauch der Kirchen zu übersetzen. Weil aber in dieses kleine Formaat alle Vokal- und Instrument Stimmen zu bringen gar unbequemlich befunden: Als habe ich, Weitläufftigkeit zu verhüten, vor dieses Mal nur die bloße Melodien zu setzen rathsam erachtet".

Die Veröffentlichung der hier erwähnten Choralbearbeitungen für Chor und Instrumentalbegleitung erfolgte zwei Jahre später (1649) unter dem Titel[5]:

---

[1] Vgl. weiter unten S. 268, Anm. 5.

[2] Vgl. Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte, Jahrg. 1930, S. 167f.

[3] Das einzige, leider defekte Exemplar befindet sich in der Fürstlich Stolbergschen Bibliothek zu Wernigerode. Titelblatt und Seite 1 finden sich faksimiliert in Wilhelm Nelles „Geschichte des Deutschen Evangelischen Kirchenliedes" (Hamburg, 2. Aufl. 1909), S. 96, 97.

[4] Zitiert nach W. Tümpel in Siona, Jahrg. 30 (1905) S. 201.

[5] Vollständige Exemplare in sechs Stimmbänden befinden sich im Besitz der Universitätsbibliothek zu Königsberg und in Rudolstadt (Geh. Staatsarchiv); unvollständige Exemplare außer in den bei Eitner verzeichneten Bibliotheken noch in Saalfeld (Realgymn.: C. A. T. Viol. I. II.) und in der Kirche zu Großenlupnitz bei Eisenach (C. A. T. Bc.). — Die Geistlichen Kirchenmelodien sind übrigens das erste und einzige Werk, das Crüger nicht bei seinem Freunde Runge in Druck gab. Was der Grund dafür war, ob ein vorübergehendes Zerwürfnis zwischen beiden eingetreten war oder ob andere Beziehungen ihn damals gerade nach Leipzig wiesen, ist unbekannt.

Geistliche
Kirchen-Melodien /
Vber die von Herrn D. Luthero Sel. und anderen vornehmen und Gelehrten Leuten / auffgesetzte Geist- und Trost-reiche
Gesänge und Psalmen /
Der göttlichen Majestät zu Ehren / und nützlichem Gebrauch seiner Christlichen
Kirchen
In vier *Vocal*- und zwey *Instrumental*-Stimmen / als Violinen oder Cornetten übersetzet
von
Johanne Crügern *Gub: Lusato, Directore*
der *Music* in Berlin *ad D. N.*
Bassus Continuus.
Cum Privilegio Sereniss. Elector. Brandenburg

— — — — — — —

Leipzig /
In Verlegung Daniel Reichels Buchhändlers in Berlin /
Gedruckt bei Timotheo Ritzschen /
Anno Christi M DC XLIX.

Die Vorrede des Werkes, datiert „Berlin am 1. Maj. 1649", äußert sich folgendermaßen über die Veranlassung zu dem Werk: „ . . . Demnach / Ich vor weniger Zeit ein christliches Gesangbüchlein / wie bewußt / mit beygesetzten Melodien / nebenst dem dazu gehörigen *Fundament* oder General-Baß, unter dem Titul / *Praxis Pietatis Melica,* und zwar im verwichenen tausend sechshundert acht und vierzigstem Jahre zum drittenmal[1] in den Druck befördert und ausgehen lassen: Vnd nicht allein solch Werklein von vielen Vornehmen / Gottfürchtigen / und der Kirchen-*Music* wohl *affectionirt*en Hertzen höchlich beliebet: Sondern auch / dz ich die in selbigem enthaltene Melodien / damit sie desto füglicher in Christlichen Kirchen zu gebrauchen / möchte in mehreren Stimmen übersetzen / Mich zum öffteren so wol schrifft- als mündlichen erinnert / und ersuchet: Als habe solcher gut gemeynter Erinnerung nach mich willig *accomodir*et / . . ."

Die Geistlichen Kirchenmelodien von 1649 gehören demnach eng mit der *Praxis pietatis* zusammen und bilden deren notwendige Ergänzung. Die *Praxis pietatis* gab weiterhin stets nur Melodie und Generalbaß[2]. Doch erschien ein großer Teil der in ihr neu aufgenommenen Melodien später noch in mehrstimmiger Bearbeitung, und

[1] Diese dritte Auflage der *Praxis pietatis* von 1648, von der kein Exemplar erhalten ist und die wir nur aus der oben zitierten Vorrede von 1649 kennen, hat also noch keine Chorbearbeitung.

[2] Mit Ausnahme der vier Jahre nach Crügers Tode (1666) erschienenen 12. Auflage, von der weiter unten noch die Rede ist.

zwar in dem umfangreichen reformierten Gesangbuch, das Crüger auf direkte Veranlassung des Großen Kurfürsten für die Berliner reformierte Gemeinde verfaßte[1]. Die beiden Teile dieses Gesangbuches, die verschiedene Titel führen:

1. Geistliche Lieder und Psalmen (1658)
2. *Psalmodia sacra* (1657)

sind in derselben Weise bearbeitet wie die Geistlichen Kirchenmelodien, nämlich für Chor und zweistimmige Instrumentalbegleitung.

Diese Instrumentalbegleitung nun ist ein durchaus obligates, nicht wesentlich zum Chorsatz gehöriges schmückendes Beiwerk, das ad libitum anzuwenden war und ohne Beeinträchtigung der Chorwirkung fortgelassen werden konnte. Schon die Vorrede von 1649 hebt hervor, daß die 2. *Instrumental*-Stimmen . . . nach Beliebung mit dazu können gebrauchet / oder wo man selbige nicht haben kann, ausgelassen werden". Allerdings „wird der *Concentus* seinen besseren *Effect* erreichen / wenn sie zugleich mit *adhibir*et werden." Und ebenso sagt die Vorrede an den „günstigen Leser", die dem *Bassus continuus* der *Psalmodia sacra* von 1657 vorgedruckt ist: „ . . . 4. Ist diese *Composition* über die Psalmen und andern Gesänge auch dahin gerichtet / daß die 4. *Vocal*-Stimmen / als *Cantus, Altus, Tenor* und Bass allein vor sich ohne zuthun der *Instrument*-Stimmen können gesungen und *musicir*et werden / weil sie ohn dieselben einen vollkommenen *Concentus* führen."

Wir können daher die Untersuchung der Instrumentalbegleitung fürs erste zurückstellen und zunächst den einfachen Vokalchor näher betrachten.

Mit ganz geringen Ausnahmen herrscht der vierstimmige Satz vor; die Schlüsselstellung ist durchweg die gleiche . Von den 248 Sätzen des Newen vollkömlichen Gesangbuchs 1640 sind nur sechs fünfstimmig; der Hymnus *Quem pastores laudaverunt* ist einstimmig notiert, aber von drei Chören wechselweise vorzutragen. Von den 161 bzw. 162[2] Nummern der Geistlichen Kirchenmelodien 1649 stehen 47 ganz ohne Instrumentalbegleitung. Nr. 8 (Erstanden ist) und Nr. 83 (Meine Seele erhebt den Herren) sind fünfstimmig; letzteres ist der bekannte *Falso Bordone*, der in fast allen Gesangbüchern zu finden ist. Die beiden Diskante sind hier mit „*Cornetto e Voce*" bezeichnet, haben aber durchaus vokale Faktur.

Wie es für Crügers hymnologisches Schaffen überall bezeichnend ist, so bemüht er sich auch hinsichtlich des Chorsatzes um möglichste Einfachheit. Die Melodie liegt ohne Ausnahme in der Oberstimme, und die Begleitstimmen ordnen sich ihr in jeder Beziehung unter. Der einfache Satz Note gegen Note, der sich seit Osianders Tagen siegreich durchgesetzt hatte, wird in allen drei Chorwerken gleichmäßig beibehalten. Crüger äußert sich dazu in der Vorrede 1649, er habe die Choräle „*in stylo simplici* gesetzt, damit sie auch in denen Kirchen, da der *Chorus Musicus* schlecht und schwach bestellt, könnten *practiciret* werden".

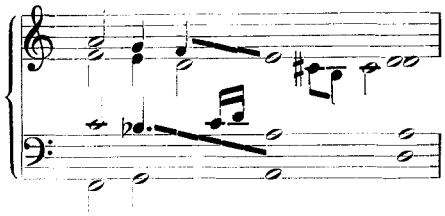
In verschiedenen einzelnen Zügen macht sich aber noch der Zusammenhang mit der älteren Zeit geltend, namentlich in dem frühesten Werk von 1640. Hier behält

[1] Ich darf mich hier auf meinen Aufsatz „Johann Crüger und seine reformierten Gesangbücher" (Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte, Jahrg. 1930, S. 156 ff.) beziehen, der ausführlich auf die betreffenden Werke eingeht.

[2] Nr. 138 ist doppelt gezählt.

Crüger oft noch die gedehnten Schlußkadenzen bei, in denen die Mittelstimmen ganz figural behandelt sind. Crüger lehnt sich dabei, wie schon erwähnt, eng an Scheins Choralsatz an, von dem er in einigen Fällen sogar die Kadenzen notengetreu herübernimmt. Auch 1649 kommen die breiten Kadenzen noch hier und da vor; im allgemeinen ist der Zeilenschluß aber einfach behandelt, und es begegnet höchstens noch ein kleiner Achtellauf im Baß. Dagegen tauchen seit 1649 auch in der Mitte der Zeilen häufig kleine Verzierungen auf, wie das um dieselbe Zeit auch bei Crügers eigenen Melodien beobachtet werden kann. Der Terzschritt wird gern durch die punktierte Zwischennote überbrückt, und zwar kommen solche Durchgangsnoten fast regelmäßig nur in einer Stimme, meistens dem Tenor, vor. Am häufigsten begegnen sie in den Sätzen im Tripeltakt, wo sie auch ausnahmslos auf die Melodie übergreifen. Sehr schön hat Crüger in dieser Hinsicht die alte Choralweise „Heut sind die lieben Engelein“ [1] behandelt; sie ragt durch ihre besonders reiche Ausschmückung unter allen anderen Melodien hervor.

Hier und da begegnen auch selbständige kleine Figuren und Umspielungen. Sie machen zuweilen gute Wirkung; in den weitaus meisten Fällen dienen sie aber nur dazu, auf bequeme und oft recht unbeholfene Art Quinten- und Quartenparallelen zu umgehen[2]. Als Beispiel sei nur die sehr häufige Kadenz



angeführt.

Hinsichtlich des Rhythmus schließen sich die Begleitstimmen im allgemeinen eng an den Rhythmus der Melodie an, und nur in der Kadenz kommen kleine Verschiebungen vor. Die Fälle mit und ohne Synkopation in der Kadenz werden sich ungefähr die Wage halten. In der Regel ist eine einzelne Stimme gegen die andern verschoben und zwar merkwürdigerweise meistens die Oberstimme, obwohl das oft böse Verstöße gegen die Deklamation herbeiführt. Am Zeilenanfang läßt Crüger häufig eine oder auch zwei Stimmen nachschlagen, eine Technik, die im 16. Jahrhundert für das italienische Madrigal typisch war[3] und die wohl von hier aus auf den Choralsatz Einfluß gewann. In den Geistlichen Liedern und Psalmen 1657 verschwindet diese Besonderheit, und der gleichzeitige Einsatz aller Stimmen ist überall durchgeführt. Eine ganz eigentümliche Stellung nimmt in rhythmischer Beziehung der von Crüger selbst stammende Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ [4] ein. Schon daß die vorletzte Zeile im Tripeltakt steht, ist selten; das wechselnde Versmaß war die Veranlassung dazu. Noch auffallender ist die chorische Behandlung der Worte „die ich jetzt muß ertragen“. Sämtliche Stimmen — mit Einschluß der beiden Violinen

[1] Vgl. den Anhang Nr. 1.

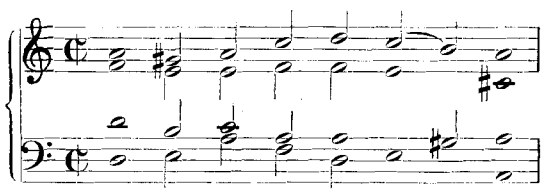
[2] Dasselbe Mittel wendet Crüger seit 1645 auch in seiner Figuralmusik an.

[3] Vgl. R. Schwartz, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, Jahrg. IX. S. 29.

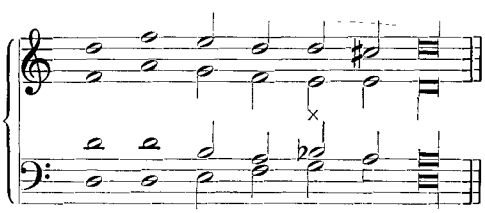
[4] Vgl. den Anhang Nr. 2.

— sind um ein bzw. zwei oder drei Viertel gegeneinander verschoben, sodaß die kurze Stelle ein figurales Gepräge erhält. Weshalb Crüger hier eine so auffallende Ausnahme macht, ist nicht recht einzusehen; vielleicht wollte er die Angst und Verwirrung, von der der Text spricht, zum Ausdruck bringen, doch wendet er sonst nirgends so plastische Tonmalereien an. Für die Gemeinde war es wohl eine Unmöglichkeit, hier im Takt zu bleiben, zumal gerade der Cantus um ein Viertel gegen den ruhig fortschreitenden Baß verschoben ist. Schops Melodie zu dem gleichen Text hat denn auch derjenigen Crügers den Rang abgelaufen. Daß Crüger selbst an dem Satz nichts Störendes fand, beweist die Tatsache, daß die *Praxis pietatis* die Verschiebung dauernd beibehält[1].

In der Wahl der Akkorde beschränkt sich Crüger auf das Einfachste. Aber von Anfang an tritt deutlich des Bestreben hervor, die zahlreichen Dreiklangsfolgen, die noch in Scheins Choralsätzen die Hauptrolle spielen, möglichst durch Sextakkorde zu ersetzen und dadurch den harmonischen Fluß lebhafter und die Modulation moderner zu gestalten. Mit Vorliebe wird der Baß in Sekunden aufwärts geführt. Ganz vereinzelt bringt Crüger die damals noch recht verpönten und besonders im Choral fast nie angewandten Quartsextakkorde, für die er übrigens auch in seinen Magnifikats eine besondere Neigung verrät; vgl. „Christ lag in Todesbanden“ (1649, Nr. 65):

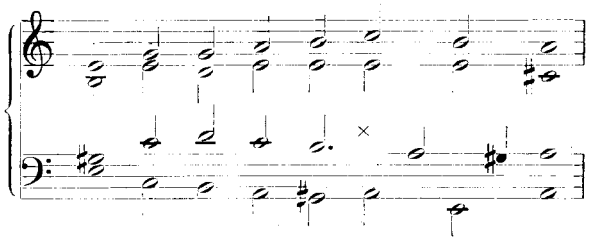


Zahlreiche Vorhaltswirkungen beleben den akkordischen Satz und treten naturgemäß meistens in der synkopierten Kadenz auf. Besondere Vorliebe zeigt Crüger für den Sextvorhalt vor der Quinte (seine Figuralmusik weist dieselbe Eigentümlichkeit auf). Die Septime wird stärker herangezogen als in anderen Choralwerken der damaligen Zeit, wenn sie auch noch selten genug bleibt; vgl. den Schluß von „Du o schönes Weltgebäude“ (1649, Nr. 116):



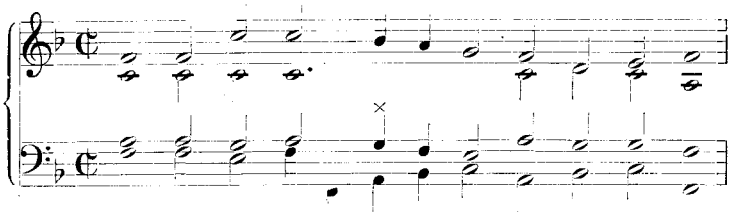
Einige Male bringt Crüger mit guter Wirkung den Nonenvorhalt an, z. B. in „Erbarm dich mein o Herre Gott“ (1649, Nr. 16, Zeile 1):

[1] In der verlorenen „Königlichen Harff“ (vgl. Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte, Jahrg. 1930, S. 174) ist dagegen Crügers Melodie durch diejenige von Schop ersetzt.

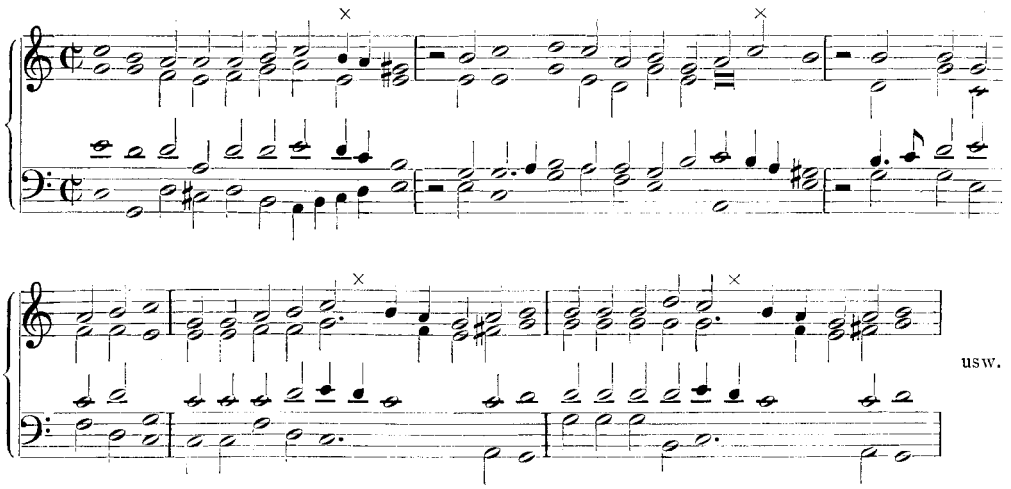


ganz selten den Sekundvorhalt (z. B. „Der Tag der ist so freudenreich", 1649, Nr. 40, Zeile 1).

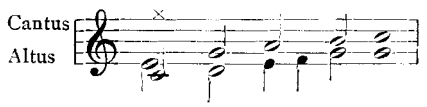
Manche für den damaligen Choralsatz recht modern klingende Wendung erweist sich als eine notengetreue Entlehnung aus Scheins *Cantional*, so der sehr schöne und ausdrucksvolle Anfang des Liedes „Mein Herz ruht und ist stille" und der Anfang des harmonisch besonders reich ausgestatteten Chorals „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand" (1649, Nr. 104), in dem Crüger auch die altertümlichen Melismen beibehält und auf die Instrumente verzichtet. Er wendet aber auch von sich aus Dissonanzen mit derselben Unbekümmertheit an, die für die Figuralmusik der damaligen Zeit überhaupt charakteristisch ist, freilich nur in schnellen Durchgängen, die im Choralsatz selten sind. Im Anfang des Chorals „Im finstern Stall" (1649, Nr. 42) treffen z. B. gleichzeitig *A g c'* und *b'* zusammen:



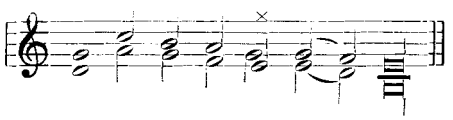
und in dem Satz „Weltlich Ehr und zeitlich Gut" (1649, Nr. 115) begegnen fast in jeder Zeile Sekundgänge, die unserm heutigen Ohr sehr hart erscheinen:



Crüger hat im Lauf der Jahre beharrlich an dem Choralsatz gearbeitet, und der Vergleich der drei Werke zeigt, wie er im einzelnen feilte und verbesserte. Die Geistlichen Kirchenmelodien 1649 bedeuten gegenüber dem Newen vollkömlichen Gesangbuch 1640 einen Fortschritt namentlich hinsichtlich der Lagerung der Stimmen, die 1640 noch viel zu wünschen übrig läßt. Der Baß wird fließender; der Oktavensprung, mit dem ihn Crüger 1640 meistens beginnen läßt, wird 1649 überall getilgt. Aber eine durchgreifende Änderung erfuhren nur wenig Sätze. Erst in den Geistlichen Liedern und Psalmen 1657 ist der Unterschied merkbarer. Hier sind infolge der Verkürzung der Notenwerte — Crüger notiert von 1653 an in 𝅗𝅥 und ♩ statt in 𝅗𝅥 und 𝅗𝅥 — die Melismen überall bis auf ganz geringe Reste beseitigt, die Synkopierung der Kadenz wird noch weiter eingeschränkt, die Durchgangsnoten fallen fort, und der Satz ist schon fast rein akkordisch. Nur von einem Überrest der alten Choralmotette kann Crüger sich auch hier noch nicht trennen, nämlich von der Stimmübersteigung, die bei Crüger häufiger als bei irgend einem seiner Zeitgenossen begegnet. In den Geistlichen Kirchenmelodien 1649 kommt es im ganzen noch fünfzehnmal vor, daß der Alt die Oberstimme überschneidet. Es kehrt fast immer dieselbe Wendung wieder, die der Deutlichkeit der Melodie noch nicht allzuviel schadet; man vgl. z. B. „Ein feste Burg“ Zeile 4:



Mehr ist das der Fall, wo charakteristische Intervalle der Melodie verdunkelt werden, wie in der Schlußzeile „Aus tiefer Not“ (1649, Nr. 26):



oder gar, wo im ersten Akkord der Alt schon über der Melodie liegt (vgl. „Mit rechtem Ernst“, 1649, Nr. 92):

Auch die terzenlosen Schlußakkorde behält Crüger durchweg bei, sogar bei den Mittelzeilen; doch wurden die leeren Akkorde zweifellos durch die begleitende Orgel ausgefüllt, da die Baßstimme in solchen Fällen meistens das ♯ aufweist.

Im allgemeinen kann man Winterfelds Urteil bestätigen, der Crügers Choralsatz „schlicht und einfach, aber ohne lebendige, eigentümliche, besonders bezeichnende Führung“ nennt[1]. Der Satz kann nicht als tadellos bezeichnet werden wegen der zahlreichen, meist nur ungenügend verschleierten Quintenparallelen, wegen der häufigen Terzverdopplungen, der oft recht ungeschickten Akkordfolgen und mancher anderer Mängel. Die Ausgeglichenheit und Gediegenheit, die z. B. Scheins Choralsätzen eigen ist, hat Crüger nicht erreicht.

[1] Vgl. Winterfeld „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges“ (1847, Bd. II), S. 178.

Weit interessanter ist die Instrumentalbegleitung, die dem Chorsatz „zur beliebigen Benutzung" beigefügt ist. Der Versuch, den schlichten Chorgesang der „deutschen Psalmen" mit einer selbständigen instrumentalen Begleitung zu verbinden, war vor Crüger noch nirgends gemacht worden. An sich freilich war ein solches Zusammenwirken im kirchlichen Gottesdienst nicht neu. So wie die Instrumente schon sehr früh an der Figuralmusik teilnahmen, so haben gewiß in den deutschen Städten die Stadtpfeifer auf Violinen, Zinken und Cornetten den einfachen Choral, an dem die Gemeinde teilnehmen konnte, begleitet[1]. Doch war in beiden Fällen vor 1600 die Mitwirkung der Instrumente auf ein bloßes Mitgehen mit den Vokalstimmen oder auf die solistische Ausführung einer Vokalpartie beschränkt. Erst infolge der auf solistischen Vortrag gerichteten Reform, die um 1600 in Italien einsetzte, lösten sich die Instrumente als selbständige Individuen vom Tonkörper los und gewannen eignes Leben. Neben der reichen Literatur für reine Instrumentalmusik, die sich in der Folge entwickelte, zog auch die Vokalmusik die Instrumente zu einem neuen Dienst heran. Das „Konzert" des 17. Jahrhunderts ist dadurch charakterisiert, daß Singstimmen und Instrumente miteinander konzertieren, wobei jede Stimme ihre Unabhängigkeit wahrt.

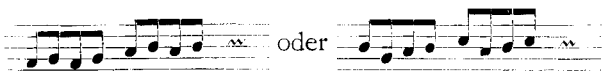
Daß Crüger die italienische und deutsche Konzertliteratur seiner Zeit gründlich studiert hat, beweisen schon seine frühen Figuralwerke, namentlich der *Paradisus Primus* von 1622 und der *Paradisus Secundus* von 1628. Schon hier versucht er auf mannigfache Art, den neuen Stil mit der deutschen Kirchenmusik, deren Grundstock die Motette bildet, zu vereinigen. Unter all diesen Versuchen ist der Weg, den er zum erstenmal in den Geistlichen Kirchenmelodien 1649 einschlägt, der bei weitem eigenartigste. Ähnlich wie sich die alte Motette die Umwandlung in das moderne Konzert gefallen lassen mußte, will Crüger hier das schlichte evangelische Kirchenlied mit dem modernen Konzertstil verquicken[2]. Das war natürlich nur unter ganz bestimmten Bedingungen möglich — wenn es überhaupt möglich war. Mit richtigem Gefühl erkannte Crüger, daß die Deutlichkeit und führende Stellung der Choralmelodie nirgends beeinträchtigt werden durfte; sie mußte rhythmisch und melodisch unverändert bleiben, und die kräftige Stütze des mehrstimmigen akkordischen Satzes durfte nicht fehlen. So blieb nur eine ganz selbständige Begleitung des fertigen Choralsatzes durch die Instrumente übrig.

Das Vorbild für diese Instrumentalbearbeitung fand Crüger in dem italienischen, speziell venezianischen Konzert der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. In Venedig waren Musiker wie Rovetta, Grandi, Casati und namentlich Monteverdi, die Crüger nachweislich eingehend studiert hat, bahnbrechend für die Entwicklung des instrumentalen Stils in Verbindung mit der Vokalmusik tätig. Was eigentümliche Kombinationen, besondere Klangwirkungen und Reichtum der geforderten Mittel betrifft, waren Monteverdi und sein großer deutscher Schüler Heinrich

[1] Für Berlin scheint das früheste Zeugnis für diesen Gebrauch allerdings erst aus dem 18. Jahrhundert zu stammen (vgl. Sachs „Musikgeschichte Berlins" S. 39).

[2] In anderer Weise hatte das nicht lange vorher Johann Eccard versucht, indem er wieder auf die motettenhaft polyphone Behandlung zurückgriff und sie mit dem Gemeindegesang in Verbindung brachte, doch ohne die genügende Deutlichkeit zu erreichen. Denn es schieben sich zwischen die einzelnen Zeilen verschieden lange Übergangstakte; selbst die Melodie bleibt — besonders in rhythmischer Beziehung — nicht unangetastet.

Schütz zweifellos allen andern voran, während Männer wie Grandi und Rovetta, an die Crüger sich vorzugsweise anschließt, noch in bescheidenen Grenzen bleiben. Sie alle bevorzugen unter den von Anfang an recht mannigfaltigen Kombinationen die Begleitung der Vokalstimmen durch nur zwei Instrumente, meistens zwei Violinen, die besonders häufig bei Soli und Duetten herangezogen werden. Meistens greifen die Instrumente in den Pausen der Singstimmen ein Motiv derselben auf, oder sie bringen ritornellartig eine selbständige kleine Figur, die häufig sequenzmäßig ausgesponnen ist. Schnelle Koloraturen sind für den Instrumentalstil charakteristisch; wo sie ausgedehnter sind, lehnen sie sich gern an die verschiedenen Typen der Gesangskoloratur an. Besonders häufig werden die Figuren des *Passaggio*



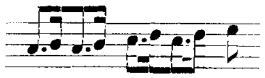
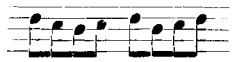
angewandt, wobei die beiden Stimmen mit Vorliebe in Terzen und Sexten gehen, ferner die punktierten Rhythmen, die besonders Monteverdi bevorzugt. Skalen sind noch verhältnismäßig selten; wo sie vorkommen, werden sie an der oberen Grenze der ersten Lage, zuweilen beim *d''*, abgebrochen und tiefer fortgesetzt. Leichte imitierende Einsätze der konzertierenden Instrumente sind sehr häufig. Anderseits kommt es aber ebensooft vor, besonders bei den homophonen Sätzen im Tripeltakt, daß die Instrumente sich eng an die Singstimmen anschließen und im gleichen Rhythmus eine mehr oder weniger ausgeprägte Melodie über dem Gesang ausführen; meistens begnügen sie sich dann damit, die einzelnen Akkorde nach der Höhe hin zu vervollständigen. In solchen Stellen unterscheiden sich die Instrumental- und Vokalstimmen ihrer Faktur nach kaum voneinander.

Diese Behandlung zweier konzertierender Instrumente in der italienischen Kammermusik diente Crüger offenbar bei seinen neuen Versuchen als Vorbild. Auch er verwendet nur zwei Stimmen, die in den Stimmheften als „*Viol. Prim.* und *Sec.*" bezeichnet werden, im Titel aber für „Violinen oder Cornetten" bestimmt sind. Allerdings mußte er bei der Verbindung zweier so wesensfremder Stilgattungen, wie es der deutsche Choral und das italienische Konzert waren, auf die wesentlichste Eigentümlichkeit des letzteren verzichten: die mannigfache Gruppierung der Stimmen und das Konzertieren zwischen Singstimmen und Instrumenten fiel völlig weg. Weder konnten die Violinen motivisch mit dem Chor alternieren, noch konnten sie in die Pausen derselben kurze Ritornelle einschieben. Das feste Gefüge des Choralsatzes, der in gleichmäßigem Fluß pausenlos fortschreitet, schien für Crüger keins von beidem zuzulassen[1]. Es wäre zwar möglich gewesen, die Instrumentalstimmen in jeder Zeile thematisch mit dem Choral zu verknüpfen, wie das später etwa in Pachelbels Orgelchorälen geschah; aber diesen Weg, auf dem allein eine fruchtbare Weiterentwicklung möglich war, hat Crüger noch nicht gesehen. Seine beiden Begleitstimmen sind vielmehr von dem Vokalchor völlig unabhängig und gehen melodisch durchaus ihren eigenen Weg. Nur insofern ist der Choralsatz auf die begleitenden Instrumente von Einfluß, als sie stilistisch verschieden behandelt sind,

[1] Erst nach seinem Tode fing man im Orgelchoral an, die Zeilen des Chorals durch längere „Zwischenspiele" voneinander zu trennen; die Fermate am Schluß dieser Zwischenspiele gab der Gemeinde das Zeichen zum Wiedereinsetzen.

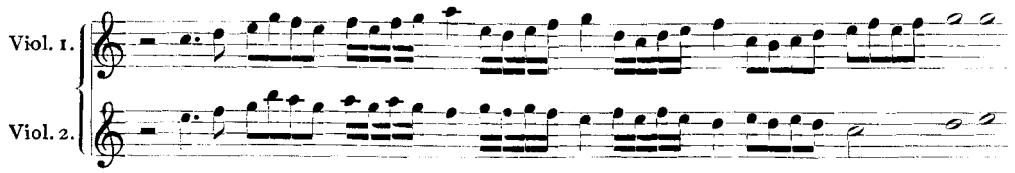
je nachdem es sich um festliche Lob- und Danklieder oder um ernste Bußgesänge handelt[1]. Von einer eigentlichen Vertiefung und Ausdeutung des Textes kann dabei allerdings nicht die Rede sein; der Unterschied beschränkt sich darauf, daß bei der ersten Gruppe — aber auch bei den meisten der objektiven „Katechismuslieder" — die Instrumente sich in festlichen Koloraturen ergehen, während sie bei den übrigen Liedern ruhig geführt sind und in einigen Fällen sogar in gleichem Rhythmus mit der Singstimme fortschreiten.

Unter diesen beiden Gruppen, die sich deutlich voneinander scheiden, ist die zuletzt genannte die umfangreichste. Die Instrumente haben hier selten eine eigene Physiognomie, sondern bilden in den meisten Fällen nur eine Verstärkung des Chores derart, daß sie jeden Akkord nach der Höhe zu vervollständigen. Daher überwiegt auch die Quint- und Terzlage in den Schlußakkorden sehr stark. Um der Instrumentalstimme trotzdem ihre charakteristische Beweglichkeit zu sichern, wird sie mit zahlreichen kleinen Melismen und meist punktierten Durchgangsnoten versehen, und um ihr auch die notwendige Bewegungsfreiheit zu verschaffen, müssen sich beide Stimmen fast unablässig übersteigen. Denn die Begleitung soll einmal möglichst über der Melodie schweben, anderseits erlaubt die Technik der Instrumente nicht, über das *d''* hinauszugehen. Trotz der dauernden Stimmkreuzungen ist der Spielraum zu eng, als daß sich die Stimmen genügend entfalten könnten. Es bleibt ihnen etwas Unfreies, Starres anhaften, zumal da dieselben Wendungen immer wiederkehren. Als typisches Beispiel dieser Art der Behandlung vergleiche man den Choral „Herr ich habe mißgehandelt" (1649, Nr. 19)[2]. Die Begleitung ist angemessen und würdig, entbehrt aber jedes eigenen Zuges. Die Instrumente sind ein unpersönlicher Schmuck des Chores und lassen sich etwa mit den Koloraturen vergleichen, mit denen die Orgelmusik des 16. Jahrhunderts ihre akkordische Grundlage verzierte.

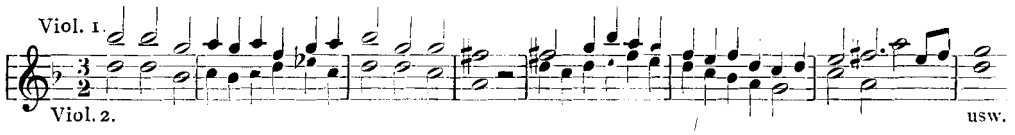
Dieser Eindruck verschärft sich noch bei der zweiten Gruppe, den Festliedern, mit ihrer ganz schablonenhaften Anwendung von typischen Diminutionsformeln. Einige wenige Motive kehren überall wieder und werden in oft langen Sequenzenketten aneinandergereiht. Es sind kleine Achtel- und Sechzehntelfiguren, die größtenteils aus der italienischen Gesangspraxis stammen, wie die sogenannte *Ribatuta di gola*  , die verschiedenen Arten des *Passaggio*  u. a. m. Die beiden Instrumente gehen dann mit Vorliebe in Terzen und Sexten, allerdings meistens derart, daß sich die Stimmen fortwährend kreuzen und der Terz- bzw. Sextklang nur für das Ohr, nicht aber fürs Auge in Erscheinung tritt. Die kleinen Motive durchdringen sich dann dermaßen, daß beide Stimmen den Umfang einer Terz oder Quarte nicht überschreiten; vgl. den Choral „Nimm von uns, Herr" (1649, Nr. 124), wo die Begleitung der zweiten Zeile (zu den Worten „die schwere Straf und große Rut") lautet:

[1] Die „Sterbegesänge" und zum größten Teil auch die Choräle, die sich auf das jüngste Gericht beziehen, haben keine instrumentale Begleitung, da sie wohl weniger im Gottesdienst als bei Beerdigungen während der „Deduktion" der Leiche gebraucht wurden und hier nur der Schülerchor mitwirkte. Zudem widersprach der festliche und helle Klang der Instrumente der ernsten Veranlassung.

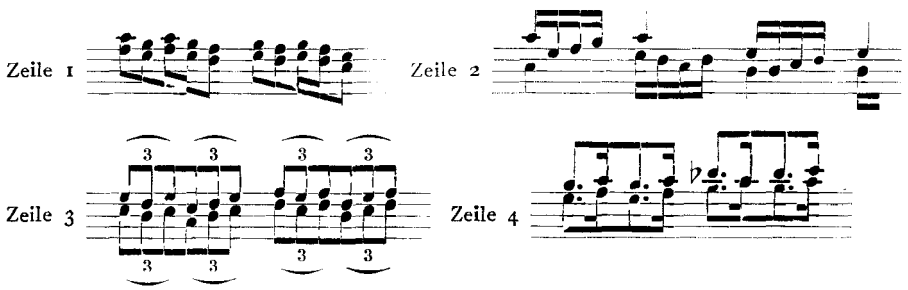
[2] Vgl. den Anhang Nr. 3.



Hier tritt der Gegensatz zwischen den ernsten Worten und der äußerlichen Manier besonders störend hervor (vgl. auch den Choral „Zion klagt in Angst und Schmerzen", 1649, Nr. 125 u. ö.). Besser fügt sich beides da zusammen, wo es gilt, Festfreude und Weihnachtsjubel zu schildern. Einzelne Beispiele, namentlich solche im Tripeltakt, sind da von großem und einheitlichem Schwung, so das schon erwähnte „Heut sind die lieben Engelein" [1], „Jauchzt Gott mit Herzensfreud" (1649, Nr. 45), „Erschienen ist" (1649, Nr. 64) u. a. Hier kommen auch die Instrumentalstimmen am ehesten einer wirklichen Melodie nahe; vgl. besonders „Das neugeborne Kindelein" (1649, Nr. 51):

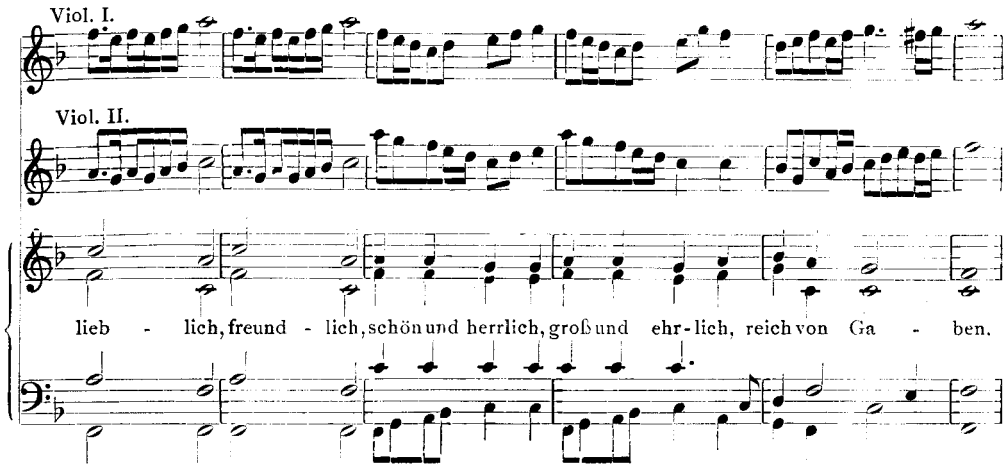


Bei Melodien im geraden Takt läßt Crüger gern in jeder Zeile ein neues, rhythmisch prägnantes Motiv eintreten. Das eigentümlichste Beispiel dafür ist der Satz „Nun freut euch Gottes Kinder all" (1649, Nr. 71). Jede der vier Zeilen dieses Liedes wird durch eine besondere Begleitfigur charakterisiert, und zwar

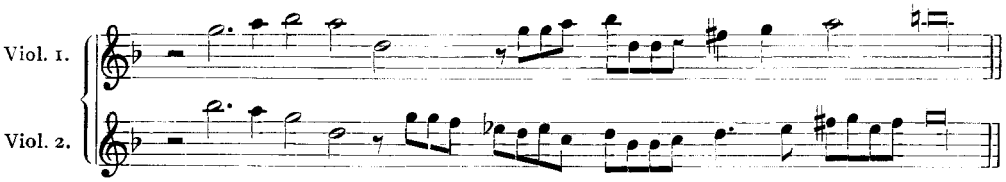


Diese stereotype Behandlung begegnet noch oft (vgl. z. B. „Erschienen ist", 1649, Nr. 64, „Gelobet seist du Jesu Christ", 1649, Nr. 41 u. ö.), ganz besonders bei den Katechismusgesängen, deren unpersönlicher Haltung Crüger offenbar nicht anders beizukommen wußte. (Vgl. „Das sind die heiligen zehn Gebot", „O Mensch willst du vor Gott bestahn", „Wir glauben all an einen Gott" und „Vater unser im Himmelreich" (1649, Nr. 97, 98, 99, 100). Eine andere häufig wiederholte Manier ist der Wechsel eines schnellen Sechzehntelmotivs mit einem lang ausgehaltnen Ton, wodurch Crüger eine große rhythmische Prägnanz erreicht, am schönsten wohl in dem Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (1649, Nr. 113):

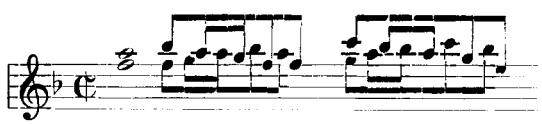
[1] Vgl. den Anhang Nr. 1.



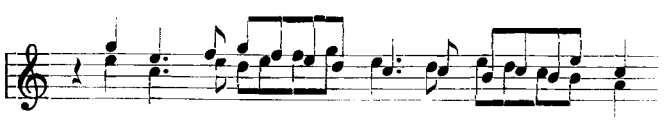
Außer den Einschnitten zwischen den Zeilen sind Pausen in den Instrumentalstimmen ganz selten. Das einzige Beispiel für einen imitierenden Einsatz beider Instrumente und zwar in der Gegenbewegung findet sich in der Schlußzeile des Satzes „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ (1649, Nr. 125):



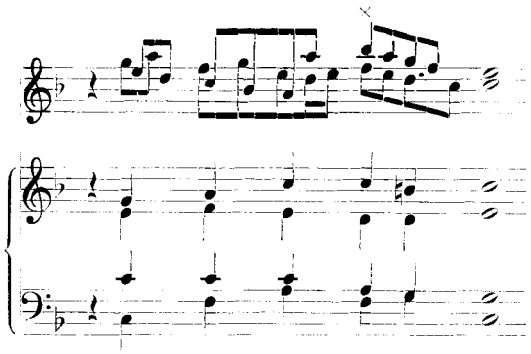
Sehr auffallend ist die Häufung von Dissonanzen, namentlich von Sekundparallelen, die sich fast in jedem Satz mehr oder weniger hervordrängen. Nun begegnet man gerade dieser Eigentümlichkeit bei den größten Meistern jener Zeit; doch handelt es sich dort immer nur um gelegentliche und schnell vorübergehende Durchgänge, während in Crügers sehr durchsichtigem Satz die Sekunden anscheinend mit voller Absicht gehäuft sind. Überall finden sich Stellen wie der Anfang des Satzes „Herr Gott dich loben alle wir“ (1649, Nr. 85)



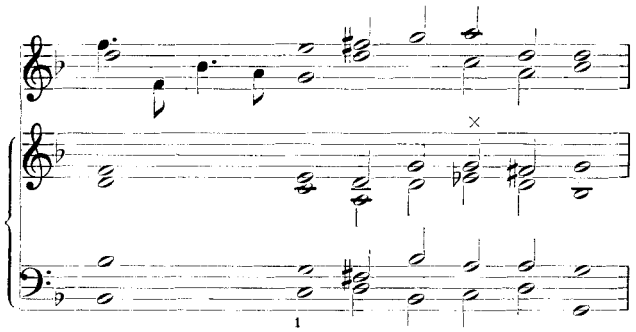
oder Zeile 2 im Choral „Ich dank dir Gott für all Wohltat“ (1649, Nr. 6)



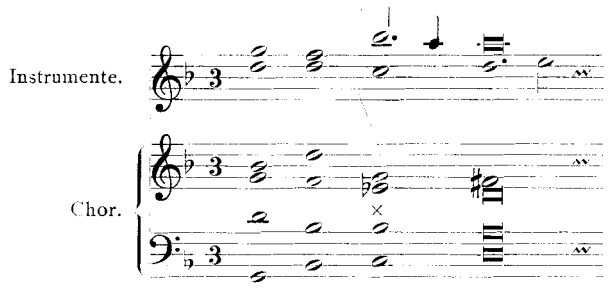
Ebenso häufig sind Quartenparallelen, die oft leer und hart klingen, wo sie nicht in den Vokalstimmen zum Sextakkord ergänzt werden; vgl. u. a. „Freut euch ihr Christen alle“ (1649, Nr. 72, Zeile 2):



Die Dissonanz, die das *b'* der 1. Violine mit dem *c'* des Cantus und *a* des Alt (×) ergibt, beweist wieder Crügers Unbekümmertheit in dieser Beziehung; Seitenstücke dazu sind sehr zahlreich und oft von guter Wirkung. Man vgl. z. B. die ausdrucksvolle Kadenz in dem Satz „Herr nicht schicke deine Rache" (1649, Nr. 23, Zeile 3 und Schluß):

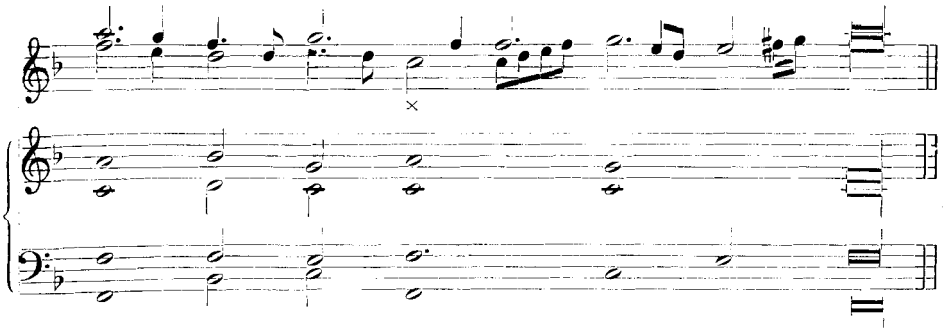


die frei eintretende Septime in „Auf auf mein Herz mit Freuden" (1649, Nr. 70):



und den ganz modern wirkenden Nonenvorhalt im Schluß des Chorals „Herr Christ du einig Gottes Sohn" (1649, Nr. 31):

[1] Hier ist in der Schlußzeile im Baß das ♭ gefordert, doch beruht das wohl auf einem Druckfehler, denn der Schritt *es-fis* in der ersten Violine wäre doch wohl allzu kühn.



Die acht Jahre nach den Geistlichen Kirchenmelodien erschienene Doppelausgabe der *Psalmodia sacra* umfaßt in ihrem ersten Teil die 150 Psalmen, bearbeitet für vierstimmigen Chor, Generalbaß und drei Instrumentalstimmen, und in dem zweiten Teil, den Geistlichen Liedern und Psalmen, im ganzen 173[1] Sätze, von denen 105 ebenfalls mit Instrumentalbegleitung versehen sind. Acht Sätze haben eine Begleitung von fünf, vier eine solche von vier Tromben; die übrigen sind behandelt wie 1649, nur daß zu den beiden Instrumenten noch ein drittes ohne nähere Bezeichnung tritt, das mit dem Vokal- und Generalbaß im Einklang geht. In dem Vorwort zum *Bassus continuus* macht Crüger einige Vorschläge zur Ausführung dieser Bearbeitungen, unter denen die folgende interessant ist: „5. Kan die *Choral-Melodia* allein *vocaliter* von einem *Discanti*sten oder guten *Tenori*sten gesungen / und die *Instrument*-Stimmen mit 2. *Violin,* und einen *Violon* gegen ein *Fundament Instrument,* mit Aussenlassung der ander *Vocal*-Stimmen / *musiciret* werden." Diese Behandlungsweise unterstreicht noch die Verwandtschaft mit dem italienischen Konzert[2].

Eine große Anzahl der schon in den Geistlichen Kirchenmelodien 1649 enthaltenen Lieder ist in die Geistlichen Liedern und Psalmen 1657 übergegangen, aber die Bearbeitung ist in beiden Werken keineswegs übereinstimmend. In einigen Fällen fehlt die Begleitung, wo sie 1649 vorhanden war (bei den Liedern „Herr Gott dich loben wir", „Werde munter mein Gemüte", „Ich dank dir lieber Herre" u. a.). Andern Melodien sind dafür Instrumente beigegeben, wo sie 1649 noch fehlen („Herr straf mich nicht", „Aus tiefer Not", „Ach Gott und Herr" u. a.). Aber auch die Choräle, die in beiden Werken mit einer Instrumentalbegleitung versehen sind, sind ausnahmslos einer gänzlichen Neubearbeitung unterzogen worden. Der äußere Grund lag in der schon erwähnten Verkürzung der Notenwerte, die sich seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts durchsetzte und schon um 1660 unbedingt herrschend war. Ob damit eine Belebung des Tempos Hand in Hand ging, ist schwer festzustellen. Meistens wird vor einem zu schnellen Zeitmaß gewarnt; so äußert sich auch Crüger in der Vorrede zum *B. c.*: „Erfordert diese Art der *Composition* einen

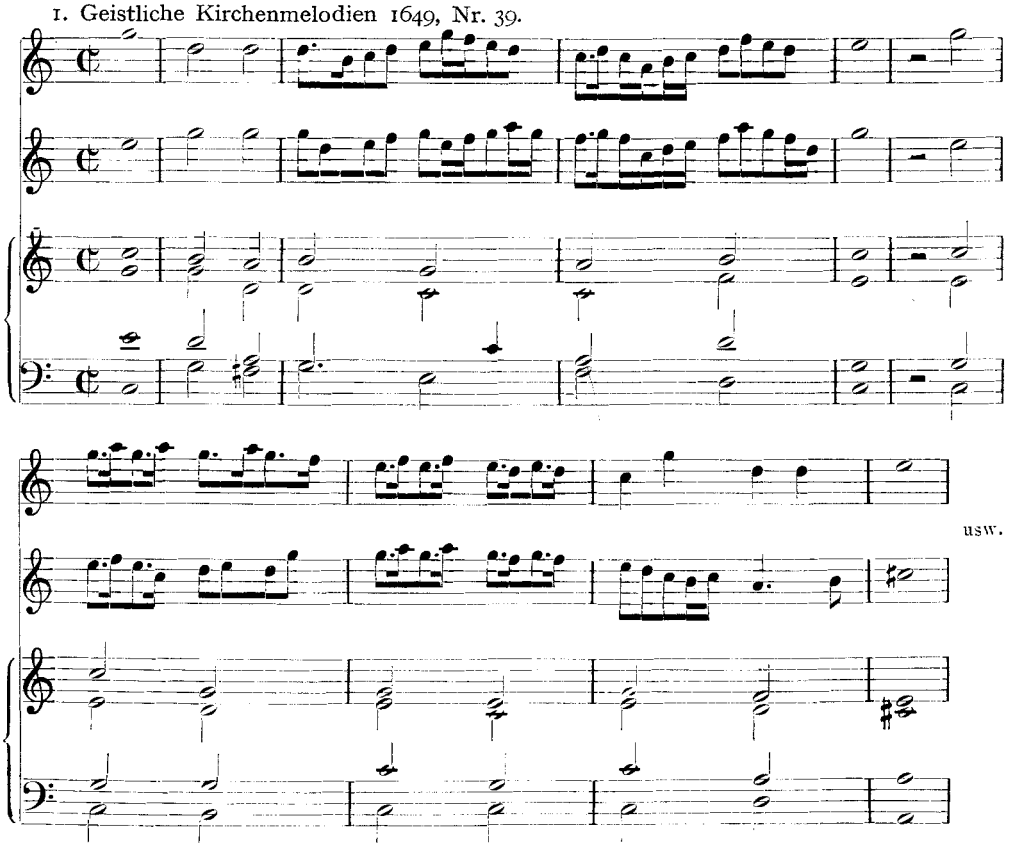
[1] Nach Nr. 75 ist ohne Nummer ein fünfstimmiger Satz ohne Instrumente über die Melodie „Verleih uns Frieden" eingeschaltet.

[2] Eine ähnliche Behandlung, nur ohne Instrumente, kennen wir schon aus dem Vorwort der Geistlichen deutschen Lieder von Gese 1601 und aus Praetorius' Schriften. Im Gegensatz zu diesen beiden will Crüger seine Vorschläge aber nur im Notfall angewendet wissen: „Doch wird der *Concentus* am vollkömlichsten erschallen / wann nebenst den 4. *Vocal*- zugleich die *Instrument*-Stimmen mit hinzu gethan und zusammen *musiciret* werden / sonderlich beym Kirchen-Gottesdienst".

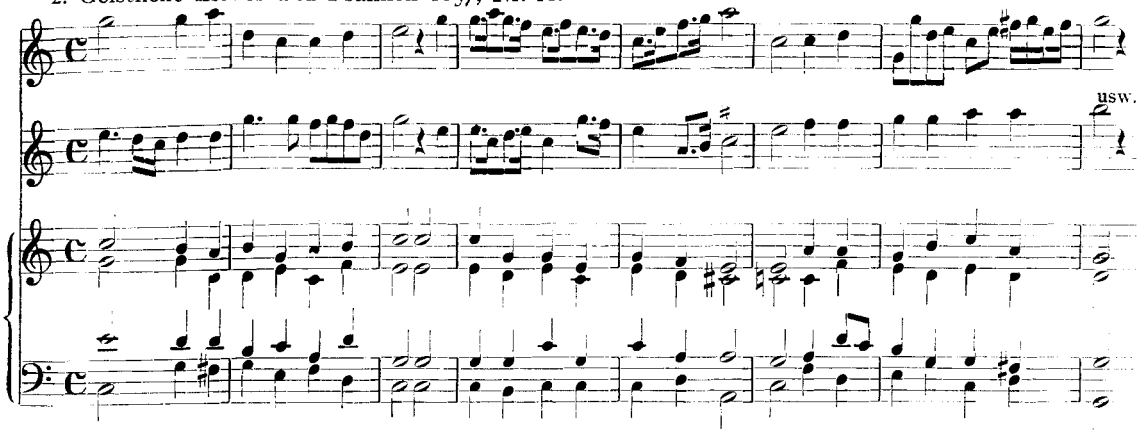
feinen langsamen *Tact*, wie in *Concerten* heutigen Tages gebräuchlich, weil die *Melodien* nicht / wie sonsten in gemeinen Lobwassern befindlich / durch *Notas Semibreves* und *Minimas*, sondern durch *Minimas* & *Semiminimas* aus gewissen Ursachen gesetzet."

Diese gewissen Ursachen, über die nichts Näheres gesagt ist, waren wohl künstlerischer Art. Es scheint, daß Crüger mit den Geistlichen Kirchenmelodien nicht mehr zufrieden war, besonders hinsichtlich des Zeitmaßes. Die lebhaft geführten Instrumente bedingten dort oft — am häufigsten in den festlichen Lob- und Dankliedern — ein sehr langsames Tempo für die Gesangsstimme; die Häufung von schnellen Sechzehntelfiguren war für die in halben Noten fortschreitende Choralmelodie zu schwer und lastend. Auch ist anzunehmen, daß die ehrsamen Berliner Stadtpfeifer ihre technisch oft recht anspruchsvollen Stimmen nicht immer mit der nötigen Geschwindigkeit ausführen konnten. Die Geistlichen Psalmen und Lieder zeigen daher eine durchgehende Vereinfachung der Instrumentalstimmen. Die Instrumente haben jetzt nur etwa die Hälfte der Töne zu bewältigen, die ihnen 1649 zugemutet wurden, denn die Sechzehntel stehen hier nur einer Melodie in Vierteln gegenüber. Die langen Sequenzketten fallen damit bis auf ganz geringe Ausnahmen weg und mit ihnen das Formelhafte und Äußerliche, das für die Bearbeitung von 1649 charakteristisch war. Wie sehr die Melodie dadurch gewinnt und wie ganz anders sie zur Geltung kommt, zeigt ein Vergleich beider Fassungen etwa bei dem Choral „Vom Himmel hoch" (1649, Nr. 39; 1657, Nr. 11):

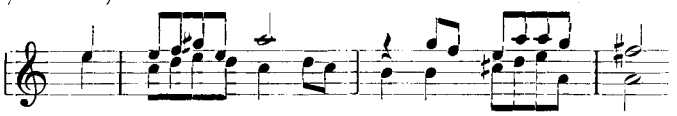
1. Geistliche Kirchenmelodien 1649, Nr. 39.



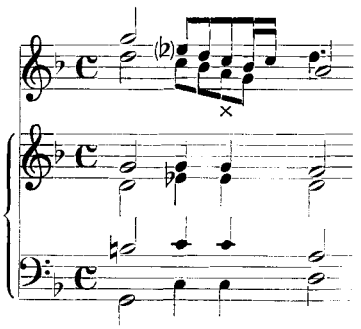
2. Geistliche Lieder und Psalmen 1657, Nr. 11.



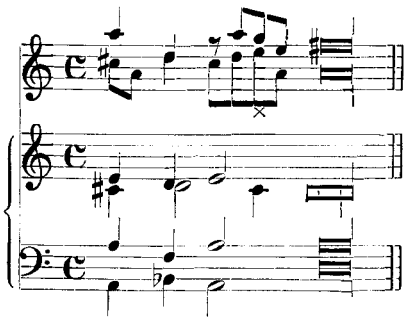
Überall ist der Fortschritt zu spüren. Die Stimmen werden nicht mehr fortwährend durch kleine Melismen und Verzierungen unterbrochen, sondern sind erheblich glatter und geschickter geführt und im Verhältnis zueinander selbständiger. Hier und da kommt es zu einer bescheidenen Imitation; vgl. „Nun freut euch Gottes Kinder all" (1657, Nr. 48, Zeile 2):



Auch in harmonischer Beziehung ist der Satz einwandfreier als 1649, wenn es auch noch immer nicht an Härten fehlt. Aber mit den Sequenzen sind die typischen Sekundparallelen verschwunden, und mit Dissonanzen erreicht Crüger überraschend gute Wirkungen; vgl. den kühnen Quintsextakkord im Anfang von „Herzliebster Jesu" (1658, Nr. 31):



und die Septime in der typischen Schlußkadenz von „Herr wie lange willst du doch" (1658, Nr. 118):



Die zwölf Sätze mit Begleitung von vier, bzw. fünf Tromben bilden eine Gruppe für sich. Es handelt sich dabei um Lieder festlichen Charakters zu Ostern und Pfingsten und um Choräle wie „Ein feste Burg", deren Grundstimmung festes Gottvertrauen ist; dazu kommt als einziges Bußlied „Erbarm dich mein o Herre Gott". Der Trompetenchor, zusammengesetzt aus einem Alt-, zwei Tenor- und einem bzw. zwei Baßinstrumenten, stellt einen in sich geschlossenen Satz dar; die tiefste Stimme ist mit geringen, durch die Natur des Instruments bedingten Abweichungen dieselbe wie der Vokalbaß. Die Alttrompete hält sich bis auf wenige Noten unter dem melodieführenden Cantus. Der Satz ist rein und vollklingend; die wenigen dissonanten Durchgänge kommen hier im Gewebe der neun bzw. zehn Stimmen kaum in Betracht. Zuweilen verstärken die Instrumente die Mittelstimmen des Chors; im allgemeinen sind sie obligat und gehen in ruhigem Gleichmaß ihren Weg, nur durch kleine Achtelgänge belebt. Am schönsten ist wohl der Satz „Ein feste Burg", in dem die hohen Instrumente den charakteristischen Rhythmus des Anfangs tonmalerisch unterstreichen. Crügers Kunst steht hier auf einer sehr achtungswerten Höhe. Die Anregung zu einer derartigen Behandlung kam Crüger wahrscheinlich aus der Aufführungspraxis der mehrchörigen Motetten, wo man dem Volkschor gern einen Bläserchor gegenüberstellte[1]; nur wurde dort wechselweise alterniert, während Crüger die Stimmen gleichzeitig musizieren und zu einem vollen Chore verschmelzen läßt. Soviel bekannt ist Crüger der einzige, von dem wir eine ähnliche Behandlung des kirchlichen Chorals besitzen. Nach seinem Tode war die Zeit der mehrchörigen Motetten vorüber, und in der Choralkantate fand man eine andere und modernere Art der Choralbearbeitung.

Die Begleitung durch zwei konzertierende Instrumente wurde dagegen von Crügers Nachfolger an St. Nikolai, Johann Ebeling, aufgenommen, der 1666/67 sämtliche bis dahin erschienenen Lieder Paul Gerhardts in zehn Heften mit eigenen Melodien herausgab. Die vierstimmige Bearbeitung mit zwei Violinen und Baß schließt sich eng an den Stil der Geistlichen Lieder und Psalmen an[2]. Doch ließ Ebeling schon von der nächsten Auflage von 1669 an die Begleitung wieder fallen. Von einem andern Nachahmer Crügers erfahren wir aus der 12. Auflage der *Praxis pietatis melica* (1666). Diese große, in vier umfangreichen Stimmbänden erschienene Ausgabe enthält einen Anhang, der hier noch als selbstständiges Werk erscheint[3], und zwar sind es 65 „Geistreiche Epistolische Lieder", die der Berliner Stadtmusikant Jacob Hintze mit neuen Melodien versehen hatte. Diesem Anhang ist — wenigstens in einigen Exemplaren der *Praxis pietatis* 1666[4] — folgende Notiz vorgedruckt:

> „Günstiger Leser. Dieses Werck kömmt nicht allein anitzo mit 4. *Vocal*-Stimmen heraus / sondern es sollen künfftig noch 3. *Instrumental* Stimmen / so wol auch zu des Seligen Herrn *Johannis Crügeri* Gesangbuche / weil sein *Manuscripta* darzu noch fürhanden / mit folgen. *C. R.*"[5].

[1] Vgl. M. Praetorius, Syntagma III.

[2] Über die Anerkennung, die Crügers Reform der Berliner Kirchenmusik beim Kurfürsten fand, ist ausführlich berichtet im Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte, a. a. O. S. 164ff.

[3] In den folgenden Auflagen ist der Anhang mit dem Ganzen verschmolzen.

[4] Berliner Staatsbibliothek Sign. Eh 7212a. — Vgl. hierzu Jahrbuch f. brandenburg. Kirchengeschichte, Jahrg. 1931, S. 40.

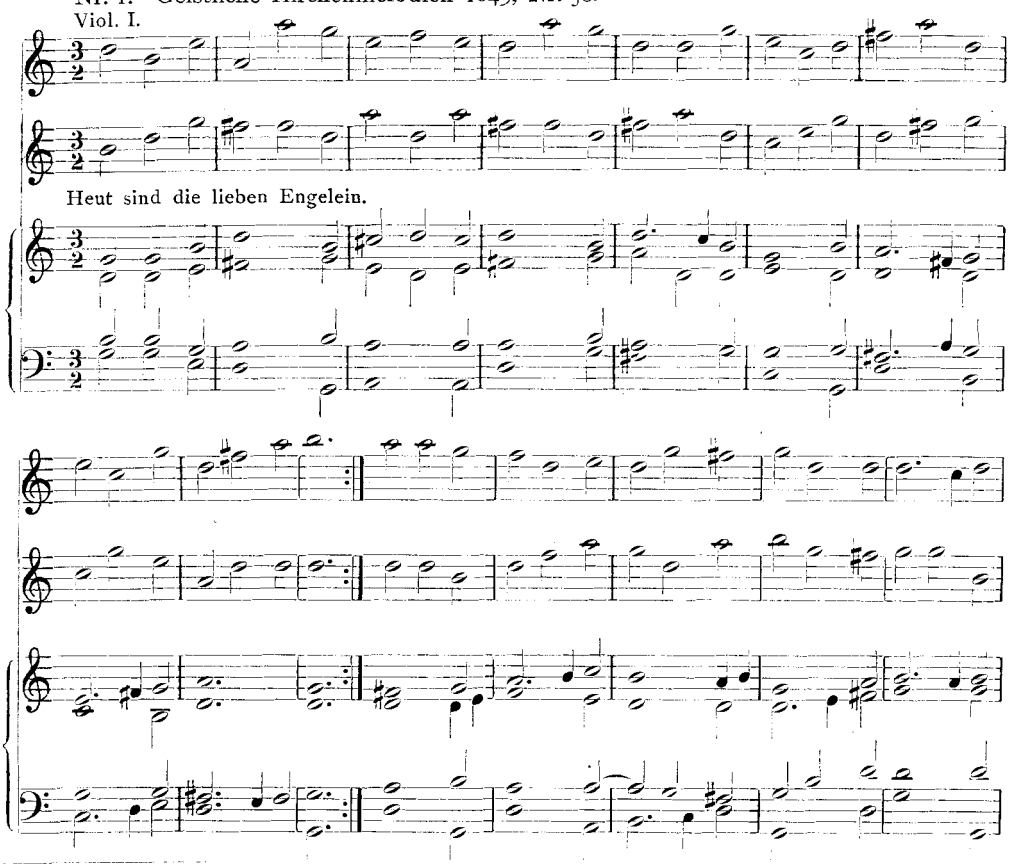
[5] Christoph Runge, nach Crügers Tode der alleinige Herausgeber der *Praxis pietatis melica*.

Die hier angekündigte Ausgabe von Hintzes Melodien ist erst erheblich später und in anderm Verlage erschienen[1]. Seine Bearbeitung weicht stärker als diejenige Ebelings von der Crügerschen ab und neigt mehr dem konzertierenden Stil zu.

Von einer Ausgabe der *Praxis pietatis* mit Crügers Instrumentalbegleitung ist dagegen nichts bekannt. Daß Crüger selbst die Absicht hatte, eine solche Ausgabe vorzubereiten, geht aber aus einer Äußerung in der siebenten Auflage der *Praxis pietatis* von 1657 klar hervor[2]. Es war ihm nicht vergönnt, die Arbeit zum Abschluß zu bringen. Nach seinem Tode schlief die von ihm eingeführte kirchliche Aufführungspraxis bald wieder ein. Erst viel später kam man in der Choralkantate auf eine ähnliche Begleitung des homophonen Choralsatzes durch Instrumente zurück; die Werke Johann Sebastian Bachs sind dafür reich an Beispielen.

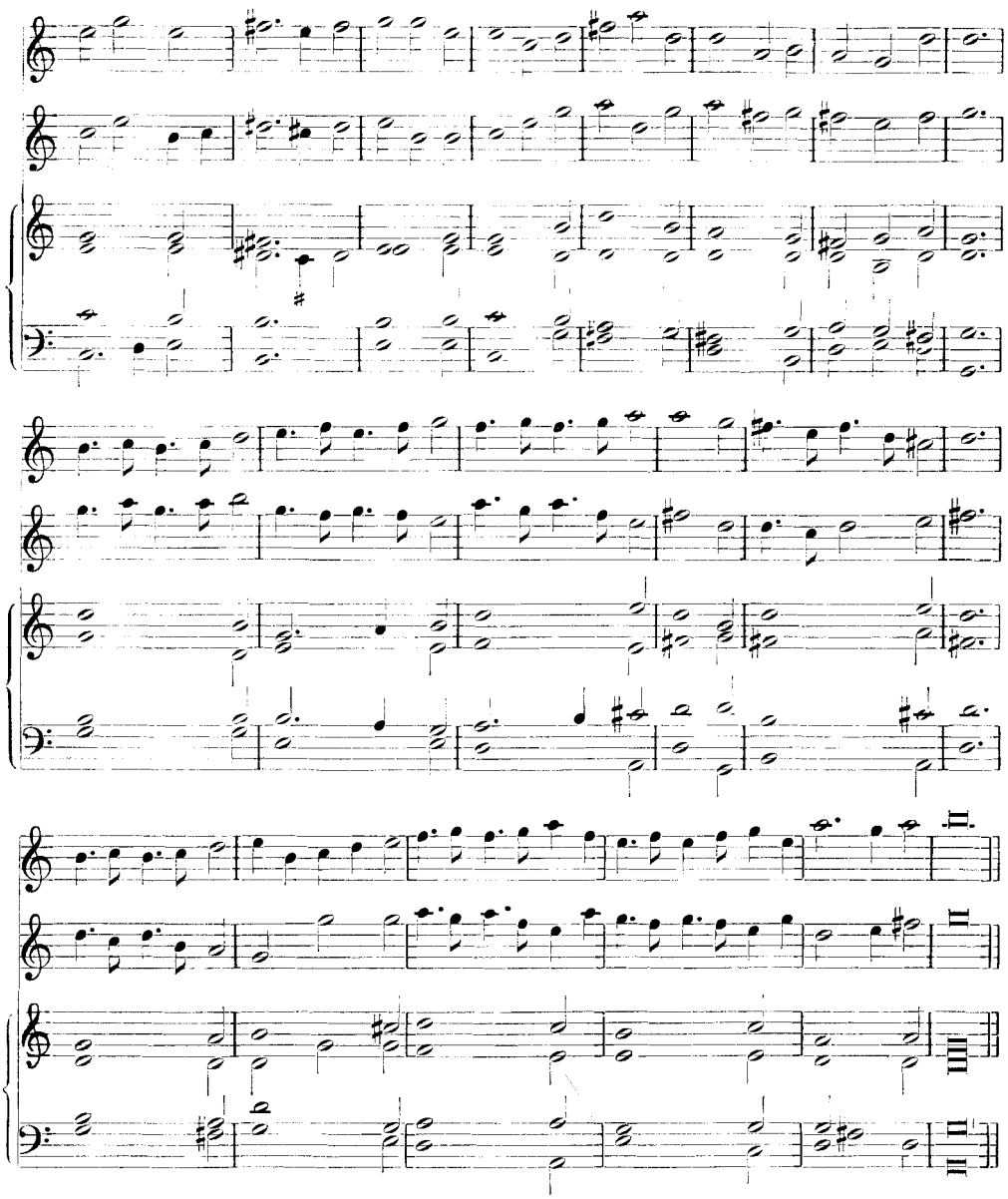
Anhang

Nr. 1. Geistliche Kirchenmelodien 1649, Nr. 50.

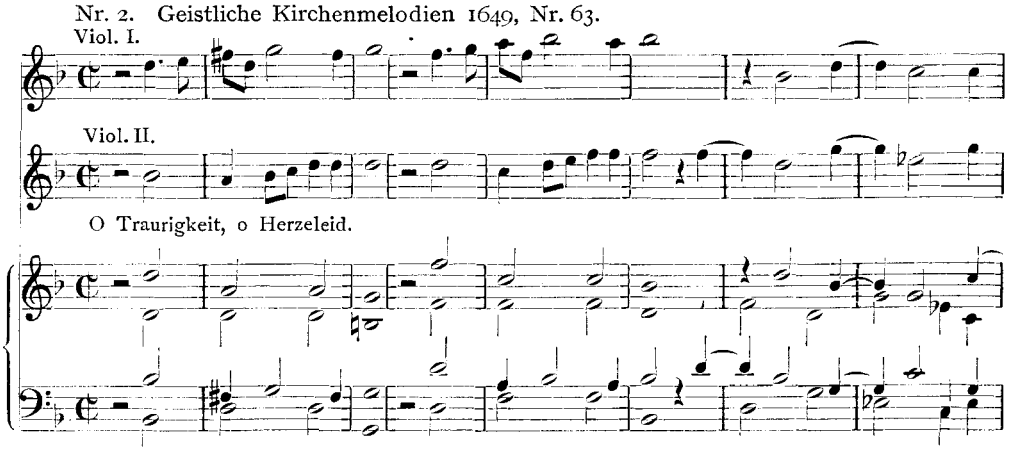


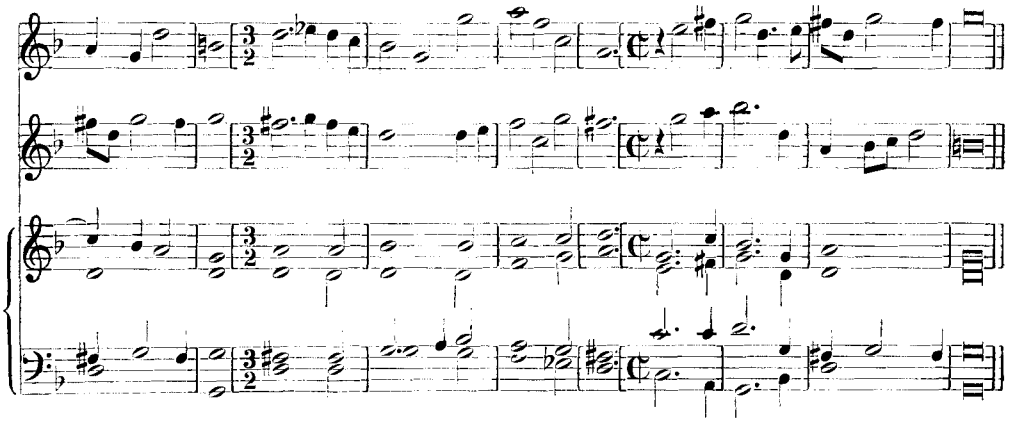
[1] Ihr Titel lautet: „Martini Opitzens, des berühmten Uhrhebers der reinen Teutschen Ticht-Kunst Epistolische Lieder mit 1, 2, 3, oder 4 *Vocal*-Stimmen und 2 oder mehr *Instrumenten* nach Belieben, sammt dem *General-Bass*. Auf mancherley Art, sowohl in der Kirchen und *Privat*-Häusern zu *musiciren*, als auch von denen *musicis instrumentalibus* zum Abblasen zu gebrauchen, Sammt einer Zugabe von dreyen *Concerten componiret* ... von Jacob Hintzen, *musico instrumentali* der Stadt Berlin. Dreßden und Leipzig, Verlegts Joh. Christoph Mieth und Johann Christoph Zimmermann, druckts Johann Riedel, 1695".

[2] Mitgeteilt im Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte, Jahrg. 1930, S. 172.

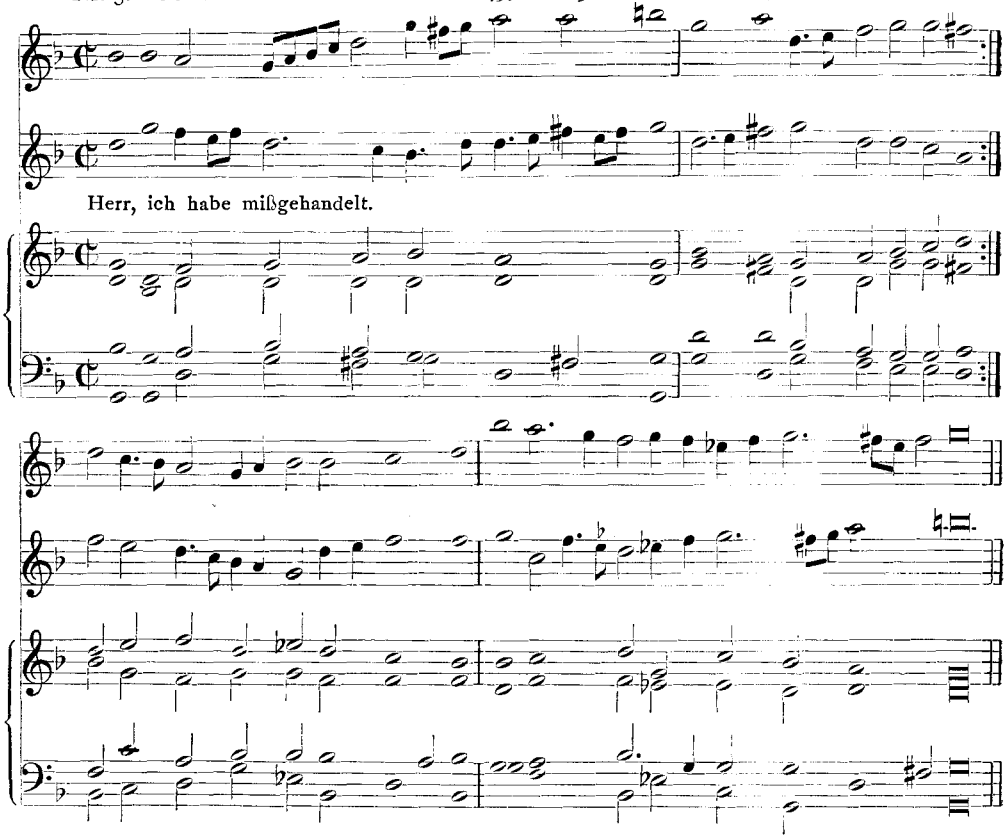


Nr. 2. Geistliche Kirchenmelodien 1649, Nr. 63.





Nr. 3. Geistliche Kirchenmelodien 1649, Nr. 19.



Organisationsfragen der Musikwissenschaft

Von

Hans Engel, Greifswald

Der vorliegende Aufsatz sei als Aufruf veröffentlicht, innerhalb und außerhalb unserer Fachkreise zu ihm Stellung zu nehmen und ihn als Ausgangspunkt für weitere Vorschläge zu betrachten. Schriftleitung.

In den letzten Jahren ist mehrfach die Frage der Musikbibliographie in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit behandelt worden, und es ist mehrfach auf Kongressen[1] dazu Stellung genommen worden. Zuletzt ist diese Frage nochmals vom Verf. auf der „Internationalen Mozarttagung" in Salzburg angeschnitten worden[2]. Überall, und auch diesmal wieder, war die Fachwelt der Ansicht, daß es höchste Zeit sei, in der Frage der Bibliographie endlich voran zu kommen! Beschäftigung mit dieser Frage zeigt aber auch, daß die Frage der Bibliographie nur eine Frage eines ganzen Fragenkomplexes ist, der Frage der Organisation unserer Wissenschaft überhaupt. Es seien kurz grundsätzliche Bemerkungen hierzu gestattet.

Betrachten wir die Entwicklung der M.-W. in den letzten Jahrzehnten und vergleichen wir Stellung und Bedeutung der M.-W. im öffentlichen Leben, so ergibt sich für den Betrachter ein betrübendes Mißverhältnis zwischen beiden.

Die M.-W. hat heute mit einem Stand von insgesamt 597 Studierenden[3] an den Universitäten, um damit anzufangen, an Ausdehnung den Stand der Kunstgeschichte erreicht. Und doch steht die Kunstgeschichte immer noch ungleich günstiger da in ihrer behördlichen Bewertung. Wenn wir heute auch an jeder Universität einen Vertreter der M.-W. haben, so steht unser Fach z. B. an Zahl der Ordinariate und Extraordinariate erheblich zurück. Freilich, das wird stets die erste Entgegnung sein, ist das eine Frage der historischen Entwicklung an den Universitäten. Aber es muß doch, bei aller Anerkennung eines nötigen Konservativismus, darauf hingewiesen werden, daß andere Fächer, die für unser deutsches Kulturleben nicht die Bedeutung der M.-W. haben können, wie Orientalistik und selbst Archäologie, von der Frequenz der Fächer ganz abgesehen, weit bevorzugt sind, oder daß selbst Einzelgebiete z. B. innerhalb der Theologie mit beschränkten Aufgaben Ordinariate haben.

Noch schlimmer steht es aber in der öffentlichen Verwaltung überhaupt. Halten wir uns nur an die Kunstgeschichte, — oder noch ältere Wissenschaften, um z. B. die Geschichte nicht heranzuziehen in ihrer beneidenswerten Organisation —, vergleichen wir, was in der bildenden Kunst an Denkmalpflege geleistet wird, und was in der Musik. Ich bin nicht berechtigt, Zahlen zu nennen, aber so viel ist wohl ohne dies bekannt, daß die Summe, die der berufenen Stelle deutscher Musikdenkmal-

[1] In Leipzig wurde 1925 die Gründung einer Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie beschlossen, vgl. den Bericht über den 1. Musikwiss. Kongress der Dt. Mus.-Ges. 1926, S. 62, in Wien 1927 (vgl. Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927, S. 263) mitgeteilt, daß diese Gründung vollzogen ist.

[2] Vgl. ZfM., Jhg. 13, S. 555.

[3] Deutsche Hochschulstatistik 1928/29: M.-W. 597, K.-G. 604, darunter unter K.-G. 209, unter M.-W. 92 weibliche Studierende.

pflege, der „Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst", in Preußen zur Verfügung steht, bei weitem geringer ist, als irgend ein noch so kleines städtisches oder Provinzmuseum zur Verfügung hat. Mit dem Bruchteil einer Summe, die für die Anschaffung eines einzigen Bildes zur Verfügung steht, könnte die Bibliographie der Denkmäler entscheidend gefördert werden. Man darf hier nicht mit den Zuwendungen an Bibliotheken kommen, oder Ausgaben für die M.-W. an den Universitäten, da sogar schon dort höhere Summen der Kunstgeschichte zur Verfügung stehen, oder mit dem Einwand, daß für Musik, z. B. die Staatstheater, ein sehr hoher Posten im Etat angesetzt ist, da dem wieder entsprechende Ausgaben auf den Gebiet der bildenden Kunst zur Seite stehen. Die Verteilung dieses Musiketats in allen deutschen Ländern könnte mancher Kritik unterzogen werden. Bei einem Millionenetat müßte einfach eine geringe Summe von Tausendern bereitgestellt werden können, um die Schätze alter Musik wenigstens wissenschaftlich zu behüten[1]. In wie weit, außer durch die Bibliotheken, wird überhaupt dieser unendliche kulturelle (und materielle) Werte deutschen Kulturgutes darstellende Besitz an deutscher Musik gehütet und benützt? In diesem Jahr, bei dem Haydn-Jubiläum, wird die Musikwissenschaft eine der größten Beschämungen erleben, wenn sie nicht nur bekennen muß, daß sie die Werke dieses den Ruhm deutscher Musik mittragenden Meisters nicht nur nicht in einer Ausgabe besitzt, sondern noch nicht einmal die Zahl und Titel seiner Werke kennt! Ich weiß nicht, wieweit die Schuld die Saumseligkeit der Musikwissenschaftler und wieweit sie den für die M.-W. zu wenig sorgenden Staat trifft.

Ich brauche aber nicht nur an die großen den Museen zur Verfügung gestellten Mittel zu denken, um die beneidenswert glückliche Lage der Kunstgeschichte zu betonen, wir können allein schon an die provinzielle Denkmalpflege, an die staatlichen Lichtbildaufnahmen usw. erinnern. Demgegenüber hat der Staat[2] so gut wie nichts für die Erhaltung der Musikdenkmäler, nichts für würdige Ausgaben, nichts für lebendige Pflege alter Musik getan. Nichts, dürfen wir sagen, wenn wir allein an die Summen denken, die das Architekturmuseum des Pergamonaltares gekostet hat.

Wie ist das zu erklären? Warum steht die M.-W. so weit zurück? Darauf muß man antworten, daß die Musikwissenschaft eben in der öffentlichen Meinung noch nicht die Anerkennung gefunden hat, die ihr heute gebührt, sondern noch eingeschätzt wird, wie in den Anfängen ihrer Entwicklung: daß sich die M.-W. seitdem quantitativ (und doch auch wohl qualitativ) entwickelt hat, davon hat die Öffentlichkeit eben noch nicht Kenntnis genommen. Es ist unsere Pflicht, ihr diese Kenntnis beizubringen; ich meine hier nicht, durch individuelle Leistung, sondern auf einem ganz banalen Wege. Man muß dem Publikum und der öffentlichen Meinung, die den Gradmesser jeder Bewertung seitens der Behörden bildet, eben dauernd durch eine großzügige Aktion einhämmern, daß es eine Musikwissenschaft gibt, die

[1] Man könnte z. B. an die Errichtung bzw. Finanzierung eines Institutes denken, in dem planmäßig Aufführungen in Originalbesetzung versucht werden, was so wichtig ist, wie z. B. die Rekonstruktion eines griechischen Altares! Die Collegia musica verfügen (mit Ausnahme von Leipzig) nicht über alte Instrumente, noch über die nötigen musikalischen Kräfte.

[2] Nur Preußen und Bayern haben wohl überhaupt geringe Summen für Denkmalpflege zur Verfügung gestellt.

berufene Hüterin und Künderin einer deutschen Musik der Vergangenheit ist, deren Denkmäler materiellen Wert besitzen, die ihrem ideellen Wert nach zu den großen Schätzen unseres nationalen Kulturbesitzes gehören, die man nicht nur auf Bibliotheken bewahren muß, sondern die man durch Katalogisierung, Registrierung, Veröffentlichung der lebendigen Pflege zugänglich machen muß. Diese öffentliche Meinung kann beeinflußt werden durch eine großzügige Presse-propaganda. Bis in die kleinsten Provinzblätter hinein müssen Artikel gebracht werden, welche die Wichtigkeit z. B. der noch zu besprechenden Bibliographie-Arbeit hervorheben und bei den Lesern Interesse daran wecken. Die in der Journalistik tätigen Fachkollegen werden sicher die M.-W. und ihre Aufgaben freudig unterstützen.

Der Erfolg der Bearbeitung der öffentlichen Meinung wird nicht nur in kleinen provinziellen Kreisen von ganz handgreiflichem Nutzen sein, sondern sicherlich auch die Beachtung der M.-W. im Staatsetat allmählich fördern.

Auch im öffentlichen Musikleben überhaupt muß die Stellung des Musikwissenschaftlers eine beachtetere werden. Immer noch sehen wir, wie der praktische Musiker, besonders der prominente Taktstockvirtuose der Arbeit des Musikwissenschaftlers feindlich, ablehnend gegenübersteht. Es hilft nichts, daß die M.-W. Schätze an das Tageslicht fördert, immer wieder sind es z. B. dieselben bei Haydn z. B. einigen wenigen Sinfonien, die abgedroschen werden, immer noch sind die Denkmälerausgaben in ihren Augen „papierne Friedhöfe". Nur der Rundfunk hat diese Lage geändert, weil bei seinem massenhaften Musikverschleiß der übliche Notenvorrat nicht ausreicht. Hat z. B. sich schon einmal ein prominenter Musiker raten lassen in Besetzungsfragen? Hören wir nicht immer wieder Bach mit Riesenorchestern ohne B. c.?

Hier könnte auch eine straffere Organisation der Musikwissenschaftler nützlich sein. Ihr Zweck könnte z. B. auch in der Frage der Stellenbesetzung durch Bearbeitung der öffentlichen Meinung, durch Vermittlung usw. liegen. Immer noch sind Stellen, die musikwissenschaftliche Vorbildung verlangen, von musikwissenschaftlich Ungeschulten besetzt, in der Kritik, im Rundfunk — (hörte ich neulich doch von einem Kapellmeister, der Musik des 16. Jh. fürs Streichorchester zu bearbeiten hat — wo bleibt da der musikwissenschaftliche Berater der Leitung?), an Konservatorien, Bibliotheken mit Musikbeständen (!), Verlegern, u.v.a. Eine Berufsstatistik könnte z. B. auch regelnd auf die Zahl der Studierenden wirken.

Ich komme nun zu der so überaus wichtigen Einzelfrage der Organisation, der Bibliographie.

Tatsache ist, daß die zur Denkmalpflege berufene Stelle, die „Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst", was Preußen anbelangt[1], viel zu geringe Mittel hat, um erfolgreich ihr Programm durchführen zu können. Ich betone, daß jede Doppelorganisation bei der Lösung der großen Aufgabe unter allen Umständen vermieden werden muß und bloß eine bibliographische Arbeit durchaus in Zusammenarbeit mit der Denkmälerkommission und ihrem so verdienstvollen Leiter, Herrn Prof. Seiffert, erfolgen kann und muß. Nachdem aber alle Kommissionsbeschlüsse auf Kongressen, auf großer Basis von einer Zentralstelle die Denkmalskatalogisierung aufzunehmen, an der Finanzierung gescheitert sind, schlage ich nunmehr vor, sich nicht auf eine im Nebel der Zukunft lockende Organisation zu verlassen, sondern zur Selbsthilfe zu schreiten. Der

[1] Eine ähnliche amtliche Stelle besitzt wohl nur noch Bayern?

geeignete Weg scheint die Dezentralisierung durch Aufteilung des Arbeitsgebietes in landschaftliche Kreise[1]. Es ist, nach dem Beifall, die dieser Vorschlag in Salzburg gefunden hat, anzunehmen, daß etwa in einer Diskussion in dieser unserer einzigen Fachzeitschrift sich viele Musikhistoriker in Haupt- und Nebenfach melden, die bereit sind, in lokalen Grenzen eine Bestandsaufnahme durchzuführen. Ich weiß aus Erfahrung, daß man trotz schlechter Zeiten auf kleine Unterstützungen von Kreisen, Städten, Gemeinden rechnen darf[2]. Der Lokalpatriotismus darf hier mit als Aktivposten einkalkuliert werden. Gerade kleinere Orte, bzw. Bibliotheken gilt es zu erfassen, da die Bestände der großen ohnedies leicht zu erfahren sind im Bedarfsfalle. Hier würde sich der Vorteil einer öffentlichen Propaganda nutzbar machen, weil so bearbeitet, Städte, Provinzen, Bibliotheken und ihre Leiter zugänglicher gemacht wären, und unter Umständen z. B. Kataloge ihrer kleinen Bestände drucken lassen würden, z. B. fortlaufend in der Lokalzeitung. Solche Kataloge oder Zettel müßten dann im Duplikat in einer Zentralstelle, natürlich dem Katalog der „Kommission zur Herausgabe der DDT" niedergelegt werden, der, wie verlautet, durch Einhaltung bestimmter Öffnungszeiten, der Fachwelt leichter zugänglich gemacht werden soll. Über den Umfang der Bücheraufnahme müßte noch geredet werden. Ich warne, das Programm in dieser Hinsicht zu überspannen. Es ist für den Forscher viel wichtiger überhaupt zu erfahren, wo ein gesuchtes Werk liegt, als daß etwa vor lauter Überforderung der Zettelaufnahme eine Katalogisierung wieder unterbleibt. Außer Notendrucken, -handschriften, müßten natürlich Theoretiker, Akten, Instrumente aufgenommen werden.

Ich hoffe, daß die Notwendigkeit einer Katalogisierung so allgemein empfunden wird, daß recht viele bei der Lösung der Aufgabe nur einen Teil jenes Idealismus aufbringen, den Robert Eitner, Lehrer mit Volksschulbildung, ohne festbesoldete Stelle als amtlicher Musikhistoriker, bei seiner immensen Arbeit geleistet hat, an der zu mäkeln eine Generation nicht das Recht hat, die nicht selbst an die Fortführung seiner Arbeit gehen mag.

Eine weitere Aufgabe der Organisation bildet die Bibliographie der Literatur zur Musik. Auch hier liegt ein oft kritisiertes, aber doch verdienstvolles Werk in der Arbeit Adolf Abers vor. Von Wichtigkeit wäre eine Bibliographie der Musik, die der einzelne laufend abonnieren kann, und zwar am besten wegen der ständigen Ergänzung zu einem Alphabet in Zetteln. Der Setzer könnte hier je einmal leisten, was viele Forscher mit Mühe, Kraft- und Zeitverlust sich selbst abschreiben müssen.

Ebenso wichtig wäre eine Bibliographie aller Dissertationen über Musik, und eine besser organisierte Bekanntgabe aller laufenden Dissertationen[3].

Endlich wäre nicht nur für den Musikhistoriker, sondern für den Musiker und Musikliebhaber sicherlich von ebenso großem Interesse eine Bibliographie aller

[1] Vgl. das Referat von H. J. Moser „Ziele und Wege musikalischer Lokalforschung", Bericht des 1. Kongresses ... Leipzig 1925, 1926, S. 381.

[2] Ich darf in aller Bescheidenheit auf den im Entstehen begriffenen „Katalog der Denkmäler der Musik in Pommern" hinweisen, den wir vom Greifswalder Musikwissenschaftlichen Seminar in Zusammenarbeit mit Provinzialbehörden, Evangel. Konsistorium, Schulen, Städten usw. aus aufnehmen.

[3] Die ZfM wird den Versuch machen, diese Aufgabe zu lösen. Er kann freilich nur bei allseitiger Beteiligung gelingen. Schriftltg.

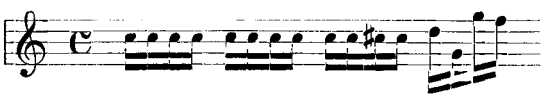
Neudrucke alter Musik. Hier könnte man alles bisher Erschienene in Buchform, das laufend erscheinende aber in Zetteln abdrucken[1].

Es ist anzunehmen, daß eine Lösung dieser organisatorischen Fragen weitgehendes Interesse finden wird. Mögen es nicht nur Wünsche bleiben!

Miszellen

Eine unbekannte Mozart-Messe in *C*? Im Archiv der Stadtpfarrkirche zu Baden, dem Heilbad nahe Wiens, wurde vom Chordirektor B. Nefzger eine

„Festmesse in *C* dur für Soloquartett, gemischten Chor und Orgel, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken, Streichquartett"



aufgefunden, deren Stimmen aus der Zeit um 1780 den Namen Mozart tragen. Ein an gleicher Stelle erfolgter Fund einer „Harmoniemesse in B", der hier Jg. XII, S. 126 untersucht und abgelehnt wurde — das Werk war weder neu, noch konnte es innerer Kriterien wegen von Mozart stammen —, ließ besondere Vorsicht geboten erscheinen.

Der Schullehrer und regens chori Stoll, aus dessen Beständen dies Werk nach Baden gekommen sein konnte, stand, wie bekannt, mit Mozart in einer Art Leihverkehr; für die seiner Gattin bei ihren Heilaufenthalten erwiesenen Gefälligkeiten suchte sich Mozart erkenntlich zu zeigen und half mit Musikalien aus, die er aber, wenn er sie selbst zu Aufführungen benötigte, zurückzuverlangen pflegte (wie etwa am 12. 7. 1791 ein Graduale Michael Haydns „Pax vobis", das auch mit den Texten „Alleluja, in die resurrectionis", „Haec dies", und „Am Tage meiner Auferstehung" erscheint). Mag sein, daß nach Mozarts Tod manches bei Stoll blieb, das Mozart in keiner zweiten Abschrift besaß, nicht undenkbar wäre es auch, daß dies ein fremdes, von Mozart bloß zur Verfügung gestelltes Werk wäre. Der Verlust der Partitur nimmt nicht Wunder, da Partiturhandschriften aus dem Privatbesitz der Chorleiter nach deren Ableben oft verlorengingen.

Wenn auch gewisse Schwächen des Werkes manchen Zweifel an seiner Authentizität berechtigen, ist es auffallend, daß Merkmale, die auf späte Entstehungszeit, also ein Schülerwerk weisen würden, vollkommen fehlen; vielmehr führt eine Reihe von Kennzeichen auf das Jahr 1776, kaum früher, keineswegs später, auf jenes Jahr, in dem Mozart 4 Messen schrieb, davon 3 in *C* dur.

1776 verordnete der Salzburger Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo, die Schlußfugen von Gloria und Credo hätten zu unterbleiben. Man half sich, indem man die Imitationskünste an anderen Stellen spielen ließ: Mozarts Messen des Jahres 1776 halten sich schon teilweise an dieses Gebot; unsere Messe gestaltet das Christe als einzigen Satz des Werkes als fast allzu ausgedehnte Fuge in langen Notenwerten, mit mehrfacher Wiederaufnahme des durchgeführten Themas, ähnlich den weiter ausgesponnenen Schulfugen Mozartscher und Michael Haydnscher Kirchenwerke; die jeweils gerne beobachtete Einschränkung auf dreistimmigen Satz verweist auf Salzburg.

[1] Eine solche Bibliographie besitzt bereits das Musikwissenschaftliche Seminar der Berliner Universität, in umfassender Weise bis auf Inzettel für verstreute Beispiele durchgeführt von Dr. Oberst.

Die Mehrteiligkeit des Benedictus, verteilt auf Solo und Chor, erscheint bei Mozart 1776; in späteren Werken finden Soloinstrumente Anwendung; hier verzichtet das Instrumentalvorspiel des dreiteiligen Benedictus auf Solo-Wirkungen. Das Thema, eine der besten Stellen des Werkes, weist auf den melodischen Charakter der „Entführung".

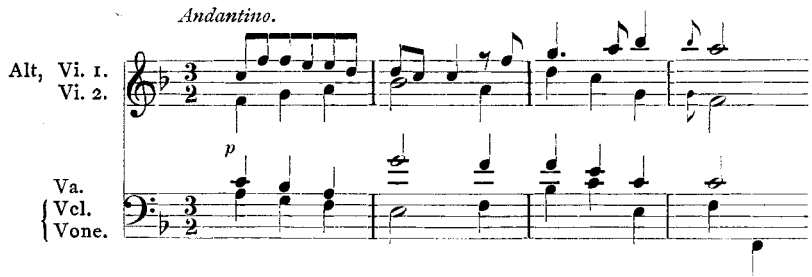
Drei Sätze unserer Messe schließen, wie Mozart 1776 mehrfach: $\frac{d}{G}\ \frac{e}{C}$ 3 3. Die unisonen Geigenläufe, nur gelegentlich Terzen- und Sextenparallelen, entsprechen Salzburger Technik. Mit den Worten „Credo in unum Deum" durchziehen zwei Motive, im Bass ostinat beibehalten, das Credo; eine auffallende Beziehung zu Mozarts Credomessen. Einzelne Glaubensartikel werden, unverrückbar wie der Glaube, auf einer Tonstufe vorgetragen; eine Tondeutung, die auch Mozart zu verschiedenen Zeiten heranzieht.

Wenn auch kein einziges Merkmal die Mozartsche Autorschaft unbedingt ausschließen würde, stimmen doch die Schwächen: die Ausdehnung der Christefuge, mangelnde harmonische Präzision im Incarnatus, ungewohnte modulierende Instrumentalzwischenspiele im Gloria bedenklich. Das Werk könnte somit nur ein unreifes Übungswerk Mozarts sein, der es aus diesem Grunde nicht kopieren ließ, es in Eile Stoll übergab und sich nicht weiter darum kümmerte. Der sonstige Mangel an solchen Werken widerspricht freilich dieser Annahme. Innerhalb des Jahres 1776 müßten wir wohl vor die drei Herbstmessen gehen, vor die Credo-Messe K 257; der ostinate Bass im Credo, ein zu moderner Versuch, wäre gemäßigt übernommen worden: Wir kämen also zum Frühjahr oder Sommer 1776. Doch seien die Zweifel an der Echtheit festgehalten. Es bleibt die Frage: Schülerwerk, aus seiner Schule, oder Schulwerk, aus seinen eigenen Studien hervorgegangen?

Karl August Rosenthal (Wien).

Eine Imitation von Mozarts Offertorium „Sub tuum praesidium". Der Stiftschor zu St. Peter in Salzburg verwahrt ein

> „Offertorium zu Ehren der seligst. Jungfrau und Gottesmutter Maria, mit 2 Singstimmen, Diskant und Alt, 2 Violinen, 2 Hörnern, einer Altviole und einem Violone, vom H. Michael Haydn".

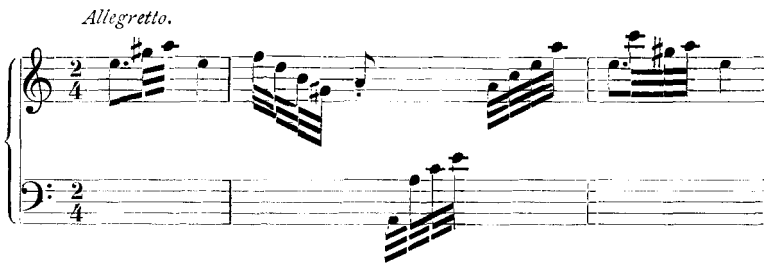


das auch mit den Textworten „Schöpfer der Erde, barmherziger Gott" erscheint. Die Beziehungen zum Mozartschen Offertorium „Sub tuum praesidium", K. 198 für Sopran und Tenorsolo, 2 Violinen, Viola, Bass und Organo, Ges. Ausg. Serie 3, Nr. 24, sind auffallend. Die Mozartsche Instrumentation ist um zwei Hörner vermehrt, die aber nur Verdopplungen und gehaltene Akkorde bringen. Im melodisch verwandten instrumentalen Vorspiel — die zitierte Stelle ist der Einsatz der Singstimme — sind die beiden Geigen in Oktavparallelen geführt, die Viola bringt die Mozartsche 2. Geige, seine Viola fällt aus. Die Bässe der nachfolgenden vier Takte des Ritornells sind mit geringen Abweichungen übernommen, die z. B. im Ersatz eines Quartsextakkordes durch einen Dreiklang bestehen: ihnen folgen 2 freie Ka-

denztakte und ein unabhängiges Nachspiel. Die überleitenden Schritte im Bass und die synkopierende Geigenbegleitung entsprechen der Vorlage.

„Sub tuum praesidium", das von Wyzewa-Saint Foix seiner italienisch-opernhaften Melodik wegen chronologisch nicht eingereiht, Mozart aber wegen seiner durchaus mozartischen Haltung nicht abgesprochen wird, muß somit in Salzburg viel Anklang gefunden haben, sonst wäre diese Nachschaffung aus dem Ausklang des 18. Jahrhunderts nicht denkbar. Karl August Rosenthal (Wien).

Ein unbekanntes Klavierstück von Wilhelm Friedemann Bach? Das Antiquariat von Richard Bertling in Dresden erwarb aus altem sächsischen Privatbesitz ein Klavierstück, das die Bezeichnung „Wilhelmine S***" und W. F. Bach trägt. Das sechs Seiten Noten umfassende Stück ist nicht von der Hand W. F. Bachs auf ein Papier im Format von 33,5 × 20,9 cm geschrieben, das als Wasserzeichen einen Fisch erkennen läßt. Der Anfang lautet:



Das Stück ist weder in dem thematischen Verzeichnis von Martin Falck (W. F. Bach, Leipzig 1913), noch in dem von C. H. Bitter (Emanuel und Friedemann Bach, II., Berlin 1868, S. 230—238) angeführt. Ob es tatsächlich von W. F. Bach stammt oder ob es nicht vielmehr Ph. Em. Bach zuzuweisen sein wird (in Wotquennes Verzeichnis [Leipzig 1905] steht es nicht!) bedarf noch genauerer Untersuchung.

Erich H. Müller (Dresden).

Ein Oberlausitzer Beitrag zum Streit um die evangelische Kirchenmusik im 17. u. 18. Jahrh. Arnold Schering streift in seiner „Musikgeschichte Leipzigs" (Bd. II, S. 102/3) den Streit, der gegen 1700 um die Kirchenmusik ausgebrochen war und erwähnt dabei den Laubaner Pastor Joh. Muscovius, der Hamburger Anregungen aufgenommen und in die Oberlausitz übertragen hatte. Nach Scherings Darstellung handelte es sich dabei um den Kampf gegen die „allzustark besetzte, mit hervortretenden instrumentalen Wirkungen arbeitende Kirchenmusik, die der Andacht und Erbauung hinderlich sei". In Wirklichkeit ging es aber hauptsächlich um den Gebrauch der lateinischen Sprache im evangelischen Gottesdienste, wie der Anfang des Streites in unserer Heimat beweist. Die in Betracht kommenden Schriften sind selten geworden und in lokalen Bibliotheken zerstreut, so daß eine kurze Übersicht vielleicht nützlich ist.

Johann Muscovius (geb. 1635 zu Groß-Gräbe in der Oberlausitz, gest. 1695 als Past. prim. in Lauban) ließ 1687 ein Buch erscheinen: „Gebrauch und Mißbrauch des Lateinischen Singens und Betens beym öffentlichen Gottesdienst, aus Gottes Wort, der Kirchengeschichte, und der reinen Theologen Schriften, zur treuherzigen Vermahnung, zum vernünftigen, verständlichen, Herz-bußfertigen, gläubigen und erbaulichen Singen und Beten: Wie dann auch zur ernstlichen Warnung vor dem, mit Unverstande, aus bloßer Gewohnheit, ex opere operato, in einer nur deutschen Kirchen-Versammlung ohn Andacht geplerrten Lateinischen Choralsingen, Mönchischen Murmeln und Collecten-Lesen; Allen, die im Geiste und in der Wahrheit verständlich und andächtig singen und beten wollen, wie sie sollen, vorgestellet, mit vorangedruckter Censur und Approbation der Hochlöbl. Theol. Facultät zu

Wittenberg. Durch Johannem Muscovium, Past. Prim. in der Churfürstl. Sächs. Sechs-Stadt Lauban. Wittenberg, druckts Martin Schultze." Der Titel läßt ahnen, daß es der Herr Pastor nicht ganz kurz mit seiner Streitschrift abzumachen gedenkt, und wenn wir nun das in der Bibliothek der „Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften" zu Görlitz erhaltene Exemplar des Buches (Th. 4, 129) zur Hand nehmen, so finden wir nach 12 Seiten Gutachten der Wittenberger theologischen Fakultät und 2 Seiten Widmung an alle Einwohner Laubans vom Bürgermeister bis zum Handwerker den Stoff auf 214 Seiten aufs Gründlichste bearbeitet. Wir müssen hier auf Inhaltsangabe und Textprobe verzichten, obwohl es einen eigenen Reiz gewährt, einen so streitbaren Theologen des 17. Jahrhunderts einmal mit Leidenschaft seine Sache verfechten zu sehen. — Daß diese Schrift nicht nur in Lauban, sondern in der ganzen Oberlausitz, wo damals noch viel lateinischer Kirchengesang in den evangelischen Kirchen gepflegt wurde, trotz des berechtigten Kerns viel Widerspruch erregte, läßt sich ohne weiteres erwarten, und Muscovius beschwert sich auch in der gleich zu erwähnenden, sieben Jahre später erschienenen zweiten Schrift, daß seine Gegner, die er im Laubaner Gymnasium vermutet, ein zweites theologisches Gutachten von einer andern Universität mit gegenteiligen Ansichten eingeholt und hinter seinem Rücken haben zirkulieren lassen.

So ließ er denn 1694 als eine Verteidigung seiner ersten Ausführungen erscheinen: „Bestrafter Mißbrauch der Kirchenmusik, und Kirchhöfe, aus Gottes Wort zur Warnung und Besserung vorgestellet durch J. M. usw." Das ist die Schrift, die Schering erwähnt und aus der G. Rietschel in seiner Schrift: „Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst" auf Seite 56 u. 57 längere Zitate anführt. (Ein Exemplar des Buches befindet sich in der Stadt- u. Volksbücherei zu Lauban [A, 1551], ein anderes nach Eitner in der Berliner Bibl.) Er verteidigt sich darin gegen den Vorwurf, daß er die Kirchenmusik überhaupt angegriffen habe; die edle Musik in ihrem rechten Gebrauch hätte er allezeit hoch geschätzt und gerne gehört, sein Kampf richte sich nur gegen ihren Mißbrauch.

Als Gegenschrift erschien in demselben Jahre 1694 „Schrift- und Vernunftmäßiges Lob der in Gotteswort wohlgegründeten Vocal- und Instrumental Kirchen-Music, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnet und wider den verstand- und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellet von Christin Schiff, Chori Musici Directore Laub. Gedruckt im Jahr 1694." Als wirklichen Verfasser nennt Ottos Oberlausitzer Schriftstellerlexikon den Laubaner Konrektor Mag. Gottfried Hoffmann; der Name des Gegners ist übrigens niemals genannt, doch sind einzelne Stellen aus Muscovius' Schriften zitiert. Das Buch, von dem ein Exemplar in der Milich'schen Bibliothek zu Görlitz (B VII, 47, Nr. 2) steht, umfaßt 40 Seiten. Auf den Inhalt kann auch hier nicht eingegangen werden, nur ein paar Worte aus dem Schluß seien hergesetzt. Organist Schiff schreibt: „Die Musik möchte ihm endlich wohl noch anstehen; der Musikus gefällt ihm nicht . . . Ich lebe nach der Instruktion, die mir ein Löbl. Magistrat gegeben . . ." Darnach scheint die Quelle des Unfriedens in persönlichen und Kompetenz-Streitigkeiten zu liegen.

Der Kampf war damit keineswegs beendet, sondern nun fingen auch ferner Stehende an, sich hinein zu mischen. Gegen Schiff erschien: „Rechtmäßiger Eifer über den Mißbrauch der Kirchen-Musik, welchen Tit. Hr. Joh. Muscovius, Past. Prim. in Lauban, deutlich erwiesen, und hingegen Hr. Christian Schiff, Musikus daselbst, ohne einzigen Grund der Wahrheit zur Ungebühr angefochten hat: aus bloßer Liebe zur Wahrheit meist aus Hrn. Muscovius Schriften selbst nochmals deutlich und gründlich dargestellet von Erasto Reunert." (Ohne Jahr und Drucker. In der Milich'schen Bibl. zu Görlitz, als Anhang zur vorgenannten Schrift.) Der Inhalt ergibt sich aus dem Titel.

Wesentlich gröberes Geschütz fährt ein anonymer Streiter auf: Muscoviana veritas illibata, d. i. die triumphierende Wahrheit, so in Tit. Hrn. Joh. Muscovii . . .

kernhaften und schriftmäßigen Tractätgen, Bestrafter Mißbrauch der Kirchenmusik genannt, erhalten, und von Hrn. Christian Schiff, oder dem Autore des Gegen-Schriftleins . . . bestritten . . . herausgegeben von Dicaeologus Philomus." Nach 28 Seiten Einleitung folgt ein zweiter Titel mit der Jahreszahl 1695 und der Bemerkung, daß das Schiffsche Buch „ein höchst strafbares Pasquill oder Libellus famosus sei, welches der Ehren nicht wert ist, daß sich Autor und Drucker dieses nennen, ob sie sich ihrer gerechten Sache wegen sonst nicht scheuen". (Milich'sche Bibl. zu Görlitz B VII, 48.) Der Verfasser, nach Ottos Oberl. Schriftst.-Lex. ein Katholik namens D. Christ. Aug. Pfalz, findet es ungehörig, daß sich „ein Spielmann wider einen Mann Gottes, ein Kirchkind wider seinen Seelsorger u. geistlichen Vater, ein Organist wider seinen Herrn Inspectorem auflehnt". Er sagt: „Herr Schiff weiß wohl, daß er nicht capabel ist, eine Theologische Schrift zu refusiren, denn er hat wollen Jura studiren und hat sich vor einen studiosum juris ausgegeben; weil er aber davon nichts gelernet, daß er sich nähren können, ist er ein Musicante geworden." Diese Proben mögen genügen, um zu zeigen, daß sich der Streit aufs persönliche Gebiet begeben hatte und also unfruchtbar werden mußte.

Die Angelegenheit war übrigens gleich im ersten Jahre, da der Rat von Lauban gegen den Primarius stand, zunächst an das Oberamt in Bautzen und von dort nach Dresden gegangen. In Bautzen, wohin Bürgermeister, Stadtschreiber u. Primarius am 30. Sept. 1687 beschieden wurden, ward eine Kommission eingesetzt, die den Streit schlichten sollte. Die hierauf erfolgte Verordnung — die ein Kompromiß mit dem Ziele allmählicher Abschaffung der lateinischen Gesänge darstellt — ist in der Chronik von Lauban von Gründer abgedruckt.

Ein paar kurze Notizen aus der Geschichte der Görlitzer Kirchenmusik (da solche aus der Nachbarstadt Lauban fehlen) mögen die Lage erläutern: 1683 erschien ein Kurfürstl. Reskript, daß auf Ansuchen die lateinischen Praefationes und Collecten in den Kirchen eingestellt werden möchten. — 1760 lehnte der Rat die vorgeschlagene Abschaffung der lateinischen Gesänge, besonders des „Grates nunc omnes" und „In dulci jubilo" ab, desgleichen 1765 die Abschaffung der lateinischen Christnachtsgesänge. In der 15. Auflage des Görlitzischen Gesangbuchs (1818) befinden sich unter 903 Liedern noch 29 lateinische Texte und im Blüherschen Choralbuch (Görlitz 1825) sind noch 17 Melodien zu lateinischen Texten, dazu im Anhang noch 6 ebensolche aufgezeichnet. Max Gondolatsch (Görlitz).

Bücherschau

Aitken. Geraldine L. Music in the Home before Lessons Begin. An Outline of Simple and Natural Experimentes in Music for Mothers and Teachers of Very Young Children of Two to Six Years. 8°, 59 S. New York 1931, C. Fischer, Inc.

Andersen, Arthur Olaf. Strict and Free Counterpoint. (The Laurel Library.) 8°, VIII, 84 S. Boston 1931. C. C. Birchard & Co.

Andolfi, O. La „Sonnambula" di V. Bellini. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.

Armstrong, Thomas. Mendelssohn's „Elijah". 8°, 40 S. (The Musical Pilgrim. Edited by Sir Arthur Somervell.) London 1931, Oxford University Press. 1/6 sh.

Arro, Elmar. Zum Problem der Kannel. S.-A. aus den Sitzungsberichten der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1929, S. 158—191. Tartu 1931, K. Mattiesens Buchdruckerei.

Baker, Ellen Friel. The Wonderful Story of Music. 8°, IX, 326 S. New York 1931, T. Y. Crowell Co.

Balfoort, Dirk J. De Hollandsche Vioolmakers. 8°, XIV, 48 S., 30 Taf. Amsterdam 1931, H. J. Paris.

Basch, Victor. Schumann. A Life of Suffering. Tr. by Catherine Alison Philips. 8°, VII, 243, XI S. New York 1931, A. A. Knopf.

Benvenisti Viterbi, B. Hugo Wolf. 8°. Roma 1931, A. F. Formiggini.

Biamonti, G. Il „Matrimonio segreto" di D. Cimarosa. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.

Brom, A., Jr. Catalogus van de Biblioteek der Nederlandsche Organisten-Vereeniging, Ondergebracht in de Bibliotheek der Rijks-Universiteit te Utrecht. 2. Druck. 12°, VIII, 167 S. Steenwijk 1929, G. Hovens Grève.

Capri, A. Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930. 8°. Milano 1931, Hoepli. 35 L.

Carroll, Walter. Review of Twelve Years' Progress of the Manchester Education Committee's Scheme for the Development of Music in Schools. Manchester, Manchester Education Committee.

Cecil, George. The History of Opera in England. 8°. 80 S. Taunton 1930, The Wessex Press.

Certo, C. Musica e canto corale. Lezioni ad uso dei R. Istituti magistrali inferiori e superiori e licei femminili. 8°. Rom 1931, A. Vallardi. 19.50 L.

Cesari, Gaetano. Lezioni di Storia della Musica tenute nella Regia Università di Milano. Periodo I. Del canto monodico solistico e corale dagli inizi della melopea liturgica cristiana a tutto il medioevo. 8°, III, 234 S. Milano 1931, G. Ricordi & C.

Cheslock, Louis. Introductory Study on Violin Vibrato. (Research Studies in Music, No. I.) 8°, 78 S. Baltimore 1931, Peabody Conservatory of Music.

Chopin, Frédéric François. Chopin's Letters. Collected by Henryk Opiénski. Tr., with a Pref. and Editorial Notes, by E. L. Voynich. 8°, X, 420, IV S. New York 1931, A. A. Knopf.

Clements, Ernest. Lectures on Indian Music. 8°, 22 S. Poona City, India, 1930, A. V. Patvardhan, Aryabhushan Press.

Coleman, Satis N. A Children's Symphony, as Developed in the Creative Music Classes of Lincoln School of Teachers' College. With the Themes Composed Entirely by the Children and Played by them on Instruments of their Own Making and other Simple Instruments. (Diss., Columbia University.) 8°, IX, 218 S. New York 1931, Lincoln School of Teacher's College.

Commins, Dorothy Berliner. Making an Orchestra. Descriptions of all the Instruments by Families. 4°, 45 S. New York 1931, The Macmillan Co.

Cordella, G. Il ciclo musicale romano di Nino Cattozzo. 8°. Rom 1931, Antieuropa Ed. 10 L.

Cortot, Alfred. La musique française de Piano. Deuxième série. Maurice Ravel — Saint-Saëns — Vincent d'Indy — Florent Schmitt — Déodat de Séverac. 8°, 228 S. Paris 1932, Rieder. 20 Fr.

Debussy, Claude. Monsieur Croche, the Dilettante Hater. 171 S. London, N. Douglas.

Garbusow, N. Vielfalt akustischer Grundlagen der Tonarten und Zusammenklänge. Theorie der Polybasiertheit. Aus dem staatl. Forschungsinstitut f. Musikwissenschaft in Moskau. 8°, 206 S. Moskau, Musiksektion d. Staatsverlags, u. Wien–Leipzig 1929, Universal-Edit. A.-G.

Tenor und Herkunft der Arbeit rechtfertigen eine breitere Behandlung. — Garbusow, Direktor des staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft in Moskau, geht davon aus, daß der Bildung aller Tonleitern und Zusammenklänge ein akustisches System zugrunde liegt, welches kurz angedeutet werden soll. Die Töne der *C*dur-Leiter beispielsweise stehen in folgendem Verhältnis zu ihrem Grundton *c*: 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2. Da die Nenner der Brüche 4/3 und 5/3 (*f* und *a* bezogen auf *c*) im Gegensatz zu den Nennern der anderen Brüche nicht ein Vielfaches von 2 bilden, gehören sie nicht zur „natürlichen Tonreihe von *c*" (S. 18). Diese natürliche Tonreihe versinnbildlichen vielmehr die übrigbleibenden fünf Töne (in Verhältniszahlen zu *c*) 1, 9/8, 5/4, 3/2, 15/8 = *c*, *d*, *e*, *g*, *h*, die als „Pentachord" bezeichnet werden (S. 18). Ein Pentachord mit denselben Verhältnissen über *f* ergänzt das Pentachord über *c* zur *C*dur- oder jonischen Leiter. In der gleichen Weise werden die Mollleiter nebst allen Kirchenskalen als ein Ergebnis von (zwei und mehr) Pentachordkombinationen dargestellt. Durch Vereinigung mehrerer Pentachorde entstehen aber meist Skalen, die über die Heptatonik hinausgehen. Demzufolge müssen die tatsächlich vorhandenen Leitern als „unvollständige" Tonarten figurieren (z. B. dorisch, S. 26).

Da alle Tonleitern durch Verbindung mehrerer Pentachorde entstehen, sind sie „polybasiert" (S. 29). Die gemeinsamen Töne der verbundenen Pentachorde werden durch Figuren veranschaulicht, in denen eine Linie die Tatsache eines gemeinsamen Tones versinnbildlicht („Strukturformeln der Tonarten", Kap. II). Die Kombination von Pentachorden (bis zu sechs untereinander) ergibt eine größere Anzahl neuer „Tonarten", die über die Heptatonik hinausgehen (Kap. III). Im IV. Kapitel versucht Garbusow eine Erklärung des Akkordsystems der klassischen Harmonielehre. „Während aber als elementare Komponente einer Tonart das Pentachord auftritt, dessen Töne dem 8., 9., 10., 12. und 15. Partialton der natürlichen Tonreihe entsprechen, so ist als elementare Komponente der Zusammenklänge ein solcher Akkord zu betrachten, dessen Töne dem 1., 3., 5., 9. und 15. Partialton der natürlichen Tonreihe analog sind, da eine solche Anordnung der in die Musik aufgenommenen Partialtöne — bei simultanem Erklingen derselben — die natürliche ist" (S. 83). Ein solcher Akkord über *c* hat bei Garbusow die Töne *C, g, e1, d2, h2* und heißt „monobasierter Akkord" (S. 83). Sämtliche Zusammenklänge der klassischen Harmonielehre werden auf die Kombination derartiger monobasierter Akkorde der Partialtonauswahl 1, 3, 5, 9, 15 zurückgeführt und sind daher meist unvollständig „polybasiert" (S. 90). Das V. Kapitel bringt eine ebenso gehandhabte „Analyse der Zusammenklänge der neueren Musik", worin Akkorde der Skrjabine, Schönberg, Debussy, Prokofieff, Strawinsky, Casella auf „polybasierte" Akkorde („unvollständig", selten „vollständig") zurückgeführt werden. Garbusow konstatiert hier häufig orthographische Fehler im Sinne seiner Akkordbasen. Den Beschluß der Arbeit bildet ein Exkurs über die „harmonische Unannehmbarkeit des 7., 11. und 13. Partialtones der natürlichen Tonreihe und ihre Ursachen". Eine Beilage „Die Tonarten im Volksliede" enthält 17 russische Volkslieder, deren melodische Struktur auf mono- und polybasierte Pentachorde zurückgeführt wird.

Der Grundgedanke der Garbusowschen Theorie ist klar. Der aus S. 83 zitierte Satz gibt ihn unmißverständlich wieder. Garbusow will die Obertonreihe zur Deutung aller melodischen und harmonischen Strukturen der europäischen (!) Musik heranziehen. Die Auswahl, welche die Musik vermeintlich aus dem Teiltonspektrum getroffen hat, weiß er nicht anders zu begründen, als daß sie natürlich sei (s. o.). Mit anderen Worten: das zu erklärende dient als Erklärung. Oberflächlich verdeckt wird dieser entwaffnende Tatbestand durch ein terminologisches System, dessen Opfer Garbusow geworden ist. Eine Detailkritik erübrigt sich durch die Inhaltsangabe und wegen des völlig unhaltbaren, in sich widerspruchsvollen Standpunktes. Eine derartige Systematik, welche an den Ergebnissen leichtfertig vorbeigeht, die seit fünfzig Jahren von der Tonpsychologie und vergleichenden Musikwissenschaft erzielt werden, kann keinen Anspruch machen, ernst genommen zu werden. Edwin von der Nüll.

Herrmann, Hugo. Laienchorschule für neue Musik. Teil 1. Tonbildung im Laienchor von Gustav Maerz. 8°, 19 S. mit Fig. Teil 2. Chorübungen. gr. 8°, 27 S. Berlin 1931, Bote & Bock. Jeder Teil 1.50 *RM.*

Herwegh, Marcel. Au Banquet des Dieux. Franz Liszt, Richard Wagner et leurs amis. 8°. Paris, J. Peyronnet & Cie.

Howard, John Tasker. A Program Outline of American Music for the Use of Music Clubs and all who are interested in Historical and Contemporary Series of American Music Programs. 8°, X, 43 S. New York 1931, T. Y. Crowell.

Hundoegger, Agnes. Leitfaden der Tonika-Do-Lehre. Mit einem Anhang von Maria Leo. 8°, 47 S. m. Abb. 6. Aufl. Berlin-Hannover 1932, Tonika-Do-Verlag. 2 *RM.*

Imhofer, R. Grundriß der musikalischen Akustik für Konservatorien und verwandte Lehranstalten. 8°, 141 S., 40 Textabb. Leipzig 1928, C. Kabitzsch. 4.80 *RM.*

Das Buch erfüllt mit seinem klaren, leichtfaßlichen Vortrag, den geschickten Vergleichen und ausgezeichneten Abbildungen den selbstgesteckten Zweck sicherlich gut. Neue Tatsachen enthält es nicht. Was hier geschrieben worden ist, findet sich bis auf Kleinigkeiten bereits in der dreißig Jahre älteren Akustik von Jonquière. Es wäre daher mit einem Schein von Recht die Frage aufzuwerfen, ob nicht der schematischen Neuformulierung des gleichen Materials unter gleichbleibenden Gesichtspunkten die Einbeziehung von Ergebnissen aus den einschlägigen Arbeiten der Wolfgang Köhler, Erich M. v. Hornbostel, Curt Sachs der Vorzug zu geben ist. Auf ein paar Schönheitsfehler sei verwiesen „Unsere neuesten Komponisten" verwenden Dissonanzen keinesfalls zu Zwecken „möglichst realistischer Tonmalerei" (S. 25). Die Klarinette hat nicht Deuner-Leipzig, sondern Denner-Nürnberg erfunden (S. 102). Abs. 173 sucht man vergebens. Edwin von der Nüll.

Jäckel, Kurt. Richard Wagner in der französischen Literatur. (Sprache und Kultur der germ. u. roman. Völker. C. Bd. 3.) gr. 8°, 284 S. m. Abb. u. mehr. Taf. Breslau 1931, Priebatsch. 9 *RM.*

Jacob, Gordon. Orchestral Technique. 8°, 106 S. London, Oxford Univ. Press.

52. Jahresbericht der Staatl. akadem. Hochschule für Musik in Berlin. Herausgeber: Georg Schünemann. Vom 1. Okt. 1930 bis 30. Sept. 1931. gr. 8°, 103 S., 2 Taf. Berlin 1931, M. Hesse. 2.50 *RM.*

Johnstone, J. Alfred. Rubato, or The Secret of Expression in Pianoforte Playing. 56 S. London, J. Williams, Ltd.

Judd, Percy. Singing Technique. A Guide for Students. Foreword by J. M. Levien. 8°, 32 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 1 sh.

Kent, Violet. The Player's Library and Bibliography of the Theatre. With Introd. by Geoffrey Whitworth and Frederick S. Boas. 8°, XVI, 401 S. London 1930, V. Gollanez, Ltd.

Lamothe, G. Cours élémentaires de langue musicale. Paris 1931, Rowies.

Lightwood, James T. Music and Literature. 12°, 171 S. London, Epworth Press.

Melsa, D. The Art of Violin Playing. 24°, 94 S. London 1030, W. Foulsham.

Mursell, James L., and Mabelle **Clewn.** The Psychology of School Music Teaching. 12°, V, 378 S. New York 1931, Silver, Burdett & Co.

de **Ninno,** A. Storia della musica. Vol. I: Dalle origini al sec. XVIII. 8°. Roma 1931, Ed. „Sapientia". 15 L.

Peters, Illo. Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. Mathematisch-physikalische Bibliothek. Hrs. v. W. Lietzmann u. A. Witting. kl. 8°, 33 S. Leipzig u. Berlin 1924, B. G. Teubner. —.85 *RM.*

Eine sehr gedrängt dargestellte Einführung in die musikalische Akustik, welche allerdings nicht mit dem Stand der Forschung in Einklang bleibt. Gelegentlich gibt es schiefe Formulierungen, wie z. B.: „Andere Teilungen, auf fünf und noch höhere Zahlen, sind als wesentlich unrhythmischer verhältnismäßig selten" (S. 14). Oder „Urtypus des achttaktigen Aufbaus der Sätze" (S. 15). Edwin von der Nüll.

Puccini, Giacomo. Letters of Giacomo Puccini, Mainly Connected with the Composition and Production of his Operas. Ed. by Giuseppe Adami. Tr. and Ed. for the English Ed. by Ena Makin. 8°, 335 S. Philadelphia and London 1931, J. B. Lippincott Co.

Rackett, Arthur H. Arthur H. Rackett's Fifty Years a Drummer. 8°, 118 S. Elkhorn, Wis., 1931, A. H. Rackett.

Rameau, Pierre. The Dancing Master. Tr. by Cyril W. Beaumont from the Original Ed. Publ. at Paris, 1725. 8°, XX, 150 S. London, C. W. Beaumont.

Rolland, Romain. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Nouv. éd., augmentée d'une bréf inédite de l'auteur. 8°, 336 S. Paris, E. de Boccard.

Schneider, Max. Der Städtische Singverein Eisleben. 1881—1931. gr. 8°, 75 S. m. mehr. Taf. Eisleben 1931, Schneider. 2.50 *RM.*

Schumann, Karl Erich. Akustik. Jedermanns Bücherei, Abt. Musik. Hrsg. von Johannes Wolf. kl. 8°, 136 S. mit Abb. Breslau 1925, Ferdinand Hirt. 3 *RM.*

Eine Besprechung, 7 Jahre nach Erscheinen der Arbeit, ist für das Rezensionsobjekt wie -subjekt eine mißliche Sache. Als das Büchlein herauskam, war es in der Kenntnis des Gegenstandes und in der Formulierung des Stoffes überall auf der Höhe der Forschung, war es das mustergültige kurze Kompendium der Akustik. Das Buch hat seinen Erfolg längst gehabt, und es bleibt gegenwärtig nur die Möglichkeit, ein paar Hinweise zu geben für notwendige Verbesserungen an einer zweiten Auflage. Seit der Herausgabe des Buches sind fundamentale Arbeiten von Stumpf, v. Hornbostel, Békésy erschienen. Die Einbeziehung dieser Forschungsergebnisse bedingt eine starke Überarbeitung der Abschnitte „Tonsysteme", „Problem des Hörens", „Unterschiede der musikalischen Klangfarben", „Dissonanz und Konsonanz". Es wäre dem Autor wie dem Publikum zu wünschen, daß eine Neuauflage recht bald erfolgen kann, damit das nicht genug zu lobende Werkchen weiterhin in allen seinen Teilen die ausgezeichneten Dienste leistet, welche es bis heute im Ganzen unangefochten versieht. Edwin von der Nüll.

Shera, F. Elgar: Instrumental Works. (The Musical Pilgrim. Edited by Sir Arthur Somervell.) 8°, 76 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Vincent, Auguste. Le Nom de Beethoven. (Extrait du „Isidoor Teirlinck Album".) 4°, 9 S. Louvain 1931, De Vlaamsche Drukkerej.

Vipont, Elfrida. Good Adventure. The Quest of Music in England. 8°, 146 S. Manchester, J. Heywood, Ltd.

Wagenknecht, Edward. Jenny Lind. 8°, XIX, 230 S. Boston 1931, Houghton Mifflin Co.

Warren, C. Henry. The Men behind the Music. 12°, IV, 156 S. London, G. Routledge & Sons, Ltd.

Wedge. George A. Appled Harmony. A Text-Book. Book 3. Chromatic. 4°, V, 117 S. New York 1931, G. Schirmer (Inc.).

Werlé, Heinrich. Volksmusik im Rundfunk. kl. 8°, 198 S. (Rundfunkschriften für Rufer u. Hörer. Bd. 3.) Berlin 1932, Max Hesse. 2.85 RM.

Wicart, A. Le chanteur. Avec préface de M. Albert Carré. Deux volumes. Paris 1932, Edition Philippe Ortiz.

Neuausgaben alter Musikwerke

(Ameln, Konrad.) Alte Kanons. 1. Heft. Geistliche Kanons des 16. und 17. Jahrhs. 8°, 16 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verl. —.90 RM.

Anerio, Gio. Fr. Missa brevis. Krit.-korrekte, modernisierte Ausg. f. die Liturgie von H. Bäuerle. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM.

Anerio, Felice. Missa octavi toni „Hor le tue forze adopra" f. gem. Chor. Krit.-korrekte, modernisierte Ausg. für die Liturgie von H. Bäuerle. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 1.50 RM.

Asola, Jo. Mattaeus. Requiem aeternam f. 3st. Frauen- oder Knabenchor, hrsg. von K. Doebler. Augsburg 1931, Böhm & Sohn. —.20 RM.

Buxtehude, Dietrich. Magnificat anima mea f. 5st. Chor, 5 Streichinstr. u. G. B., hrsg. v. B. Grusnick. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 2.40 RM.

(Casimiri, Raff.) Anthologia Polyphonica auctorum saeculi XVI paribus vocibus. Cura et studio Raph. Casimiri. Vol. II. kl. 8°, X u. 245 S. Roma 1932, Edizioni „Psalterium".

Enthält 53 4—8st. Stücke „a voci pari" von Palestrina, Gio. Andr. Dragoni, G. M. Asola, Jac. Gallus, G. Fr. Anerio, Crist. Guizzardi, Fr. Suriano, J. de Kerle; ausnahmslos Originalstücke, keine Arrangements. In der kurzen Vorrede gibt Casimiri für den Vortrag ein paar so ausgezeichnete Anweisungen, daß man sich über seine Phrasierungs- und dynamischen Zeichen im Notentext beinahe wundert — sie verstehen sich fast von selbst.

(Engel, Hans.) Drei Werke pommerscher Meister. (Andreas Fromm, „Lazarus", 1644, Johann Vierdanck [† 1646] „Der Herr hat seinen Engeln befohlen", Paul Luetkeman, Choralfantasien.) Programmbuch. Mit 5 Bildtafeln u. Notenbeispielen. Greifswald 1931, Bamberg.

Fischer, Johann. Lustige Suiten und Tänze f. 3 Streichinstrumente, einzeln oder chorisch besetzt. Hrsg. von Hans Engel. 2. Aufl. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Fischer, Johann. Ouvertüren-Suite f. 4 Streichinstrumente, einzeln oder chorisch besetzt. Hrsg. von Hans Engel. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Galilei, Vincentio. Dal Secondo Libro de Madrigali (Venezia, Gardano, 1587). Trascrizione e interpretazione di Felice Boghen. Prefazione di Arnaldo Bonaventura. A cura della Sezione Fiorentina dell' Associazione Musicologi Italiani. quer-8°, VIII u. 46 S. Firenze 1930, Stampato nel Premiato Stabilimento G. & P. Mignani.

Die Florentiner Sektion des Verbandes italienischer Musikwissenschaftler hat mit diesem hübschen, beinahe allzu splendid geratenen Druck eine seltene und wertvolle Gabe geliefert. Von Galileis zwei Madrigalbüchern ist das erste (1574) nur unvollständig erhalten

(obwohl es scheint, als hätte Oscar Chilesotti ein vollständiges Exemplar gekannt); von dem zweiten besitzt ein Exemplar nur die Danziger Stadtbibliothek. Aus diesem zweiten Buch werden drei Madrigale vorgelegt, zufällig lauter Widmungsstücke: eins an den Vater der jungen Dame, der das ganze Buch gewidmet ist, ein Sonett, dessen Dichtung zweifellos ebenfalls von Galilei stammt; ein Lobgedicht auf den Musiker und fruchtbaren Madrigalkomponisten Pietro Vinci, und ein Madrigal auf eine Dame aus dem Patriziergeschlecht der Malaspina — drei charaktervolle Stücke, die von Galileis Art immerhin einen Begriff geben. Der Inhalt dieses Secondo Libro ist allerdings sehr bunt: vier- und fünfstimmige Stücke durcheinander, auch zwei lateinische Motetten, eine vier-, die andre achtstimmig; dementsprechend geht es auch stilistisch bunt genug zu: ein streng kanonisch gearbeitetes Widmungsmadrigal, homophone Deklamation, harmonische Farbigkeit, melodische Chromatik — alle Mittel ganz unkonventionell gehandhabt, man spürt in jeder Wendung den unruhigen und eigenwilligen Kopf. Bonaventura hat eine kurze, gehaltvolle Einführung beigegeben, Boghens Ausgabe ist treu und gibt, wenn man alle dynamischen Zeichen wegläßt, das Original unmittelbar wieder; nur in dem Lobmadrigal auf Vinci ist die Takteinheit im Original die Brevis, nicht wie im Neudruck die Semibrevis; ein Unterschied, den man nicht verwischen darf. A. E.

Gesualdo di Venosa. 8 Madrigale für fünfstimmigen Chor. Bearbeitung für den Vortrag u. deutsche Übersetzung v. Wilhelm Weismann. 4°, 33 S. Leipzig [1931], C. F. Peters. 2.50 *RM.*

Trotz der sehr dankenswerten Bücher von Keiner und Gray-Heseltine ist das letzte Wort über Carlo Gesualdo noch lange nicht gesprochen. Das Beste und Besonnenste bleibt noch immer, was der prächtige alte Ambros im IV. Band seiner Musikgeschichte über ihn gesagt hat. Keiner stellt Gesualdos Madrigal zu wenig in den Zusammenhang der Entwicklung der Gattung; und Heseltine bleibt bei der Würdigung von Gesualdos Schaffen doch allzusehr beim Allgemeinen stehen; Grays Biographie des „Musikers und Mörders", der ein ausgesprochener Neurastheniker und Psychopath war, ist weitaus die interessantere und tiefergründende Hälfte des Buches.

Da ist es doppelt erfreulich, wenn die Quellen selber reichlicher erschlossen werden. Weismann hat aus den drei letzten Madrigalbüchern Gesualdos wenigstens ein paar Stücke ausgewählt, die bisher im Neudruck noch nicht vorlagen: „Luci serene", „Ecco morirò dunque" (2 Teile) aus dem 4. Buch fanden sich bisher nirgends; „Moro lasso" steht nur bei Burney, den nicht jeder besitzt, und nur bruchstücksweise bei Winterfeld, Gabrieli III, 117. Schade ist nur, daß Weismann nicht lauter ungedruckte Stücke ausgewählt hat und nicht immer auf die Originaldrucke zurückgegangen ist. „Dolcissima mia vita" und „Itene o miei sospiri" sind offenbar abgedruckt nach den Vorlagen bei Torchi IV, die bei allem guten Willen zu unveränderter Wiedergabe kein Muster kritischer Zuverlässigkeit sind. Dennoch: die 6 Stücke (denn mehr sind es ja nicht) geben eine schöne und überzeugende Illustration zu der Charakteristik in Weismanns Vorwort: „Gesualdos Madrigale sind erfüllt von inneren Spannungen, die keinen Ausgleich, kaum eine eigentliche Entwicklung kennen. Ein Affekt drängt den andern, und nicht selten stehen sie hart gegeneinander, nur durch die Intensität des Gegensatzes zusammengehalten. Eine schneidende Chromatik, ekstatisch aufglühende, in sich ersterbende, mystische wie gewaltsame und verwegene Harmoniewirkungen, nicht zuletzt eine zu raschen Stauungen antreibende Kontrapunktik sind die besonderen Mittel dieser komplizierten Ausdruckskunst". In der Tat: wir kennen für die „Expression" dieser Musik das Gegenstück in einer andern Kunst erst seit ein paar Jahrzehnten: es wäre weder Marini noch Bernini, sondern einzig und allein Greco.

Zur Kritik der Ausgabe bin ich gezwungen, noch ein paar Worte zu sagen, nicht um den Schulmeister zu spielen, sondern weil es besser ist, daß dergleichen von deutscher Seite, und nicht erst von italienischer gesagt wird. Die dynamischen Hinweise W.s sind meist feinfühlig und richtig, aber ich finde sie unnötig, weil sie sich fast von selbst verstehen. Nicht immer ist der Notentext korrekt. So lautet beispielshalber in Nr. VIII, Takt 10 im Sopran 1 und im Alt die zweite Note der Sechzehntelfigur beidemal *g*, nicht *f*; Takt 18 im Sopran ist das *g'*, obwohl original, zweifellos in *h'* zu ändern. Die Takte 53ff. bis zum Schluß werden im Original wiederholt, was für die Proportion oder Architektonik des Stücks ganz gewiß nicht gleichgültig ist.

Ganz schlimm steht es um die Wiedergabe des italienischen Originaltextes, und demgemäß um die Übersetzung. Von italienischer Dichtform hat Weismann keine Ahnung.

Er druckt z. B.:

(1ma parte Ecco morirò dunque!
Ne sia che pur rimire
Tu ch'anci di mirand'
il mio morire.

2da parte) Hai, già mi disco loro,
oimè, viè meno!
La luce à gl'occhi miei,
La voce al seno.
O, che morte gradita!
S'almè potevi dir:
moro mia vita.

Das ist ungefähr so, wie wenn ein Italiener drucken ließe:

Über allen
Gipfeln ist Ruh,
In allen
Wipfeln spürest du kaum
Einen Hauch.

Die Vögelein
Schweigen im Walde,
Warte nur!
Balde ruhest du auch.

Wobei ich von allen sprachlichen Mißverständnissen absehe. Und das übersetzt Weismann in folgender grotesker Weise:

„Siehe! Darum sterbe ich:
Endlich mußt du mich sehen;
Dir zur Qual, wenn du siehst,
wie ich hier sterbe.
Hei! Schon bin ich ihr Eigen,
wehe! der Tod kommt.

Das Licht entschwindet mir,
die Stimm' verläßt mich.
O, welch Sterben, welch süßes,
wenn sich die Seele sagt:
Tod, du mein Leben!"

Der Text lautet in korrekter Form:

„Ecco morirò dunque,
Ne fia che pur rimire
Tu ch'ancidi mirand'il mio morire.
Hai, già mi discoloro (Ach, schon entfärb' ich mich)
Ohimè, vien meno
La luce à gl'occhi miei, la voce al seno.
O, che morte gradita,
S'almen potessi dir: moro, mia vita".

Sämtliche Texte der Neuausgabe sind voll von derartigen Unsinnigkeiten. Das Verspaar:

„Poi che mia cruda sorte (Weismann druckt forte)
Dà la voce al silentio ed alla morte" —

richtig zu übersetzen: „Denn mein grausames Schicksal
Verleiht dem Schweigen und dem Tode Stimme"

übersetzt W.

„so daß mein hartes Leiden
mir weckt Sehnsucht
nach Ruhe und dem Tode".

Er hätte für diesen Teil seiner Aufgabe jemand zuziehen sollen, der des Italienischen kundiger ist als er. A. E.

Haydn, Joseph. Missa brevis in honorem St. Joannis de deo in *B*, genannt: Kleine Orgelmesse, f. 4 Singst., 2 V. (Vla.), B. u. Orgel, nach d. Originalhandschr. musikal. redig. u. f. den liturg. Gebrauch richtiggestellt v. F. Habel. Augsburg 1931, Böhm & Sohn. 5 *RM.*

Leclair, Jean-Marie, d. Ä. Zwei Sonaten f. Flöte oder V. u. Pfte. Aussetzung des bez. Basses von H. Bouillard. Mainz 1932, Schott. 2 *RM.*

Luetkeman, Paul. Fantasien über Kirchenmelodien der pommerschen Reformationszeit (1547). Für 5 Melodieinstr. Mit ein. Lebensbild u. ein. Würdigung der Werke Luetkemans innerh. d. pomm. Musikgeschichte. Hrsg. von Erdmann Werner Böhme. 2. Heft der Denkmäler der Musik in Pommern: „Pommersche Musik des 16. bis 18. Jahrhs.", veröffentl. durch das Musikwissenschaftl. Seminar d. Universität Greifswald unter Leitung von Priv.-Doz. Dr. Hans Engel-Greifswald. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Lupi, Johannes. Zehn weltliche Lieder zu 4 Stimmen. Hrsg. von Hans Albrecht. (Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 15.) 4°, 23 S. Wolfenbüttel 1932, Georg Kallmeyer. 2.75 *RM.*

Mozart, W. A. Drei Konzerte nach Klaviersonaten von Joh. Christian Bach für Cembalo (oder Pfte.) mit Begl. von Violine u. Baß (V.cello). Köchel Nr. 107. Hrsg. v. H. Wollheim, Kadenzen u. Aussetzung der bez. Bässe v. W. Jacobi. Nr. 1 *D* dur; Nr. 2 *G* dur; Nr. 3 *Es* dur. Mainz [1932], B. Schott's Söhne. je 3 *RM.*

Pasquini, Bernardo. Sonate *d*moll f. 2 Klaviere (Cembali) zu 4 Händen. In Originalgestalt u. Bearbeitung hrsg. v. W. Danckert. 11 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 1.80 *RM.*

Pommersche Volksballaden. Unter Mitwirkung von Priv.-Doz. Dr. Hans Engel und Dr. F. M. Goebel hrsg. vom Pommerschen Volksliedarchiv (Priv.-Doz. Dr. Lutz Mackensen). Ausg. A u. B. Mit Anhang (krit. Kommentar). 162 S. Leipzig, Eichblatt-Verlag (Max Zedler).

Scheidler, Christian Gottlieb. Sonate *D*dur f. Gitarre u. Geige, op. 21. Hrsg. von Josef Zuth. 13 S. Karlsbad 1931, H. Hohler. 1.50 *RM.*

Schultze, Christoph. Das bittere Leiden und Sterben unsers Herren und Erlösers Jesu Christi aus dem heiligen Evangelisten Luca nach den Personen mit 4 Stimmen komponiert. Mit einer Einführung hrsg. von Peter Epstein. Veröffentl. der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Unter Mitwirkung von Paul Hirsch hrsg. von Johannes Wolf. Nr. 10. 4°, XX u. 18 S. Berlin 1930, Martin Breslauer.

Der Neudruck dieser mit aller Wahrscheinlichkeit vor-Schützischen Passion des Kantors in Delitzsch gebot sich aus mehreren Gründen. Einmal wegen der Seltenheit des Originaldrucks (1653), der sich heute außer in der Bibliothek Paul Hirsch (vordem bei Wolffheim) nur noch in der Congress-Library nachweisen läßt. Dann aber, weil das Werk für die Lucas-Passion von Heinrich Schütz vermutlich das wenn auch viel bescheidenere, in der Tradition viel mehr verharrende Vorbild abgegeben hat. Schon Spitta hat Schultzes Werkchen anerkennend erwähnt, und Kretzschmar hat es sogar etwas über Gebühr gerühmt. In Wahrheit ist Schultzes Passionsrezitativ noch gänzlich unberührt von monodischen Neigungen und erhebt sich über das Hergebrachte nur durch bescheidene persönliche Abweichungen, die freilich, wie Epstein feinsinnig hervorhebt, mit voller Stärke wirken; viel charakteristischer sind die 6stimmigen Turbae, und die Gratiarum actio ist ein leidlich gutes Musikstück. Man kann es nicht besser sagen als Schultze selber in der Widmung an den Rat der Stadt Delitzsch; eine „ob zwar kleinstädtische und geringe, doch wohl gemeinte *Composition*". Epstein hat sie mit größter Sorgfalt herausgegeben und in der Einführung ihre musikgeschichtliche Stellung bis zum Letzten und Einzelnsten geklärt.

A. E.

Telemann, Georg Philipp. Konzert für vier Violinen. Hrsg. von Hans Engel. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Vierdanck, Johann. Spielmusik f. zwei und drei Violinen oder andere Melodieinstrumente. Hrsg. v. Hans Engel. 1. Heft der Denkm. d. Musik in Pommern: „Pommersche Meister des 16.—18. Jahrhs.", veröffentl. durch das Musikwissenschaftl. Seminar der Universität Greifswald. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Wolf, E. W. (1735—1792). Sonate *a*moll aus „Eine Sonatine, vier affectvolle Sonaten und ein dreyzehnmal variiertes Thema". Leipzig 1785. Sonate II. Hrsg. von Hans Engel. Münster i. W., Ernst Bisping.

Wüllner, Franz. Chorübungen. Neubearbeitung von Prof. Eberhardt Schwickerath. 1. Stufe. 4°, 64 S. 2. Stufe. 72 S. 3. Stufe. Partitur. Ausgabe A (in den alten Schlüsseln). 199 S. Ausgabe B (in den modernen Schlüsseln). 298 S. München 1931, Th. Ackermann. 1.80 bzw. 2.10, 5.10, 6 *RM.*

Die berühmten „Chorübungen" Franz Wüllners, die nach mehrjähriger Erprobung 1875 zum erstenmal gedruckt wurden und seitdem immer neue Auflagen erlebten, erscheinen diesmal in völlig veränderter Gestalt. Sie zu bearbeiten war niemand mehr berufen als Eb. Schwickerath, der vor einem Menschenalter durch Wüllner selbst in seine Arbeitsmethode eingeführt wurde und viele Jahre lang an Wüllners Münchner Wirkungsstätte gearbeitet hat; es wird wenig A cappella-Dirigenten geben, die auf eine so lange pädagogische und künstlerische Erfahrung zurückblicken können.

Für uns an dieser Stelle steht die Würdigung der pädagogischen Absichten der Neuausgabe im Hintergrund. Wüllner ging aus vom Intervallsingen, Schw. beginnt mit dem Akkordsingen; Wüllner ließ mit den alten Solmisationssilben üben, Schwickerath bekennt sich zu Eitz, der ja in Bayern obligatorisch eingeführt ist; Schw. baut das mehrstimmige Übungsmaterial folgerichtiger und knapper auf. Der außerordentliche musikalische wie gesangliche Erziehungswert des Kanons wird betont. Uns geht am nächsten die Partiturensammlung der dritten Stufe an, die ein ziemlich neues Gesicht erhalten hat. Keine

Frage, daß sie, nach mehr als 50 Jahren, für den Fachwissenschaftler an Bedeutung einbüßen mußte. Damals fand man eine große Anzahl von Meisterwerken kaum irgendwo so bequem beisammen als bei Wüllner; heute sind Stoff und Zugänglichkeit alter A cappella-Musik ungeheuer gewachsen und erleichtert. Dennoch behält die Sammlung, auch noch in diesem Sinn, ihren Eigenwert. Schw. hat aus der alten Ausgabe 36 Chöre entfernt und durch 64 neue ersetzt; namentlich die weltliche Chormusik hat neuen Zuwachs erfahren; auch die Zeitgrenzen sind bis zu Brahms erweitert, der mit seinen A cappella-Gesängen mit alter Kunst gut zusammengeht. Schön ist, daß keine „textlichen Bedenken" gewaltet haben; man findet ein paar Chansons der unsentimentalen Art, und nur Lassos Landsknechtsständchen hat sich ein paar Milderungen gefallen lassen müssen. Die Ausgabe A der Partitur dient der Erziehung im Schlüssellesen im Sinne Wüllners. In den dynamischen und Phrasierungsvorschlägen hat Schw. durchaus Neues geboten: — zwei Dokumente der Interpretation liegen vor, von denen für spätere Zeiten vielleicht — keins mehr gültig sein wird. Die Ausgabe B ist ein Kompromiß mit der Heutigkeit: Veränderung der Notenwerte; moderne Schlüssel, Zusammenziehung der Systeme. An die „Neue Folge" von Wüllners Chorübungen — die Mustersammlung 5—16stimmiger Gesänge — haben sich Verlag und Bearbeiter noch nicht herangemacht; sie enthält noch immer ein paar Erstdrucke als einzige Sammlung, z. B. Chöre von J. Chr. Bach und J. Mich. Bach, und man darf ihr auch als Musikwissenschaftler noch immer die Treue halten. A. E.

Zelter, G. Fr. Trauerkantate: „Laßt fahren hin das Allzuflüchtige". Gesungen bei Goethes Beisetzung am 26. März 1832. — In der Originalfassung f. gem. Chor, sowie mit unterlegter Einrichtung für andere Chorarten unisono oder Solo mit Klavierbegleitung hrsg. von Hermann Hoppe. Berlin-Charlottenburg 1932, Sybelstraße 53, Selbstverlag des Herausgebers. —.50 RM.

Mitteilungen

– Priv.-Doz. Dr. K. G. Fellerer in Münster ist zum Nachfolger Peter Wagners auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft an die Universität Freiburg (Schweiz) berufen worden.

– Am 1. März feiert der Verlag F. E. C. Leuckart den Tag seines 150jährigen Bestehens. Er hat auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft Hervorragendes geleistet: sein größter Ruhm ist die Verbindung mit A. W. Ambros, die Herausgabe von dessen fünfbändiger Musikgeschichte.

Kataloge

Bollettino Bibliografico Musicale, Milano. Catalogo N. 9. Febbraio 1932. Letteratura musicale. Biografie — bibliografie — storia — danza — teatro. 384 Nrn.

Musik aus vier Jahrhunderten. 1400—1800. Katalog aus Veröffentlichungen des Verlags Kistner & Siegel in Leipzig. Zusammengestellt und hrsg. von Dr. Walter Lott. 60 S. Leipzig 1932, Kistner & Siegel. —.20 RM.

Februar | **Inhalt** | 1932

Seite

Hans Joachim Moser (Berlin), Thomas Stoltzers Psalm „Noli aemulari" . . . 241
Elisabeth Fischer-Krückeberg (Berlin), Johann Crügers Choralbearbeitungen . . 248
Hans Engel (Greiswald), Organisationsfragen der Musikwissenschaft 272
Miszellen 276
Bücherschau 280
Neuausgaben alter Musikwerke 284
Mitteilungen 288
Kataloge 288

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Sechstes Heft 14. Jahrgang März 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die Haydn-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin

Von
Robert Lachmann, Berlin

Wie das Schubert-Gedenkjahr 1928, bietet der 200. Geburtstag Haydns der Staatsbibliothek Anlaß, ihren Besitz an Autographen dieses Meisters durch ein Verzeichnis bekanntzugeben. Die Beschreibung erfolgt im allgemeinen in gleicher Weise wie bei den Schubert-Autographen[1]; nur ist diesmal darauf verzichtet worden, autographe Zusätze zum Titel durch Anführungsstriche kenntlich zu machen. Der Identifizierung der Musikstücke dienen, wo Titel und Textanfänge dazu nicht ausreichen, Hinweise auf die bei Breitkopf & Härtel begonnene Gesamtausgabe (G.-A.) sowie auf das chronologisch-thematische Verzeichnis, das C. F. Pohl dem 2. Bande seiner Haydn-Biographie beigegeben hat (Pohl), ferner Opuszahlen und andere Zählungen — in Übereinstimmung mit: Wilh. Altmann, Kammermusik-Literatur, 4. Aufl., Leipzig 1931 —, Hinweise auf Neudrucke und schließlich Themenangaben. Die Autographen sind nach ihrem Inhalt in einige durch Überschriften sichtbar gemachte Gruppen und diese durch Trennungsstriche in Untergruppen eingeteilt.

Eine wertvolle Hilfe bei der Beschreibung der Autographen waren die Bemerkungen zu einigen Stücken, die Eusebius Mandyczewski während seiner Vorarbeit zur Haydn-Gesamtausgabe aufgezeichnet und der Staatsbibliothek überlassen hatte.

1. [Thematisches Verzeichnis. — Entwurf, größtenteils autogr.]
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-4°, 15 Bl. (30 beschr. S.) 2° Mus. ms. Kat. 607

Opern und Schauspielmusik

2. [Acide. Festa teatrale. Textverf.: Giannambrogio Migliavacca. — Scene 11. Bruchstück. Anf. bei den Worten: caro tuo tesoro sotto l'enorme peso; Schluß bei den Worten: Soccorso oh Dei.]
Part.
4 Bl. (8 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 55

[1] ZfM XI, S. 109ff.

3. L'Anima del filosofo. [Textverf.: Carlo Francesco Badini].
Part. Bl. 1—4 von fremder Hand. Auf dem Titelbl. des 1. Aktes (S. 19): L'opera L'anima del Filosofo composta da me Giuseppe Haydn 1791.
132 Bl. (251 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 57

4. [La vera Costanza. — Skizzen zu Akt 1.]
4 Bl. (8 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 29
Die Skizzen beziehen sich auf: Introd., Scena 1—3, Aria 4, Scena 5, Scena 7, Aria 6.

5. [La Fedeltà premiata. — Unvollständ.; nur Bog. 33—45, enthaltend:] Atto 1mo. Finale.
Part.
53 Bl. (105 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 24

6. L'Isola disabitata. Azzione teatrale. [Textverf.: Pietro Metastasio.] — Ouverture. [Unvollständ.; nur die ersten 4 Bl. mit Takt 1—57.]
Part. Auf dem Titelbl.: di me Giuseppe Haydn 779.
4 Bl. (8 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 25

7. [Il Mondo della luna. Textverf.: Carlo Goldoni. — Akt 1, unvollständ.: 4 Bruchstücke nebst einer 2. Fassung zu Bruchst. 2.]
Part.
5 Teile qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 27
[Bruchst. 1. Aus Scene 3. Von:] (Ho veduto una ragazza) [bis] (Oh si usasse ancora qua).
8 Bl. (15 beschr. S.), ohne Bogenzählung.
[Bruchst. 2. Vom Schluß der 3. Scene (nur die letzten 4 Takte der Arie La ragazza col vecchione) bis zur 6. Scene (bis Takt 18 der Arie Mi fanno ridere).]
24 Bl. (48 beschr. S.), als Bog. 13—18 gezählt.
[Bruchst. 3. Von Scene 9] (. . . [di mi]rar dentro al tondo della luna) [bis Scene 10] (a disturbarvi. Un . . .).
12 Bl. (24 beschr. S.), als Bog. 26—28 gezählt.
[Bruchst. 4. Beginnt in Scene 10:] Finale (Vado, vado, volo, volo) [und reicht bis zum Aktschluß.]
16 Bl. (30 beschr. S.), als Bog. 31—34 gezählt.
[Variante zur Arie Begli occhi vezzosi. Beginnt wie Bog. 16 (Bruchst. 2, S. 25).]
9 Bl. (18 beschr. S.), ohne Bogenzählung.
Die Zählung der Scenen entstammt nicht dem Autogr., sondern folgt dem Textb. einer in Dresden 1754 aufgeführten Vertonung.

8. [Orlando Paladino. Textverf.: Nunziato Porta.] — Atto 3zo.
Part.
39 Bl. (75 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 28

9. Alfred, [König der Angelsachsen, oder der patriotische König.] Trauerspiel v. Professor Cowmeadow. Aus dem Englischen. — [Zwei Gesänge.]
Part.
1 Heft qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 31
1. Aria des Schuzgeist (Ausgesandt vom Strahlenthrone). [Akt 2, Scene 4.]
Zu Anf. (S. 2): di me Giuseppe Haydn 796.
6 Bl. (11 beschr. S.)
2. (Der Morgen graut, es ruft der Hahn). [Akt 5, Scene 4.]
4 Bl. (7 beschr. S.).
Als Nr. 3 ist ein Rezitativ (Fatal amour) mit Arie (L'objet qui regna dans mon âme) beigefügt; s. Nr. 10.

10. [Aus einem Schauspiel (?).] — [Rezit.:] (Fatal amour), [Arie:] (L'objet qui regna dans mon âme). (Sopr. sol., Instr. Ferner eine Sprechrolle: Baron Schloff.)
Part. Am Schluß: Fine.
8 Bl. (14 beschr. S.) qu.-8° s. Nr. 9

11. [Aus einem Festspiel (?). — Instrumentalsatz (*D* 6/8). Zu Beginn Regiebemerkung:] Es kommt die Göttin Diana. [Gesprochener Text:] Wenn's so ist, muß auch ich in meiner Glorie kommen.
Part.
1 Bl. (2 beschr. S.) 2° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 19
Das Blatt war ursprüngl. Bl. 12 einer anderen Hs.; s. Nr. 26.

Gesangswerke

12. Missa St[i] Bernardi v. Offida (*B* 3/4). [Heiligmesse.] (Sopr. A. T. B., Instr., Bc.)
Part. Auf dem Titelbl. u. zu Anf. der Part. (S. 2): di me Giuseppe Haydn 796.
50 Bl. (99 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 49

13. Missa Sancti Nicolai (*G* 6/4). [Unvollständ.] (Sopr. A. T. B., Instr., Bc.)
Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn 772.
32 Bl. (60 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 16
Zwischen S. 8 u. 9 fehlt Takt 55ff. des Kyrie u. Takt 1—46 des Gloria, zwischen S. 30 u. 31 Takt 9—38 des Et resurrexit. Nach einer alten Bogenzählung betragen die Lücken insgesamt 8 Bl., 4 nach S. 8, 2 nach S. 30, 2 unbeschr. nach S. 20.

14. Salve Regina a quattro voci ma soli (*g* C). (Sopr. A. T. B., Viol. 1. 2., Va., Vone, Org.)
Part. Zu Anf.: di Giuseppe Haydn 771.
26 Bl. (52 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 38

---

15. Die Schöpfung. Theil 1—3.
Part.
Abschrift mit zahlreichen autogr. Eintragungen. Mus. ms. 9851

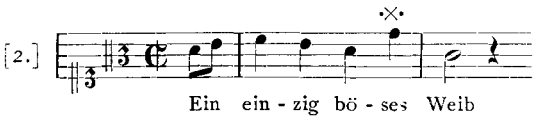
16. [Die Jahreszeiten.] [G.-A., Ser. 16, Bd. 6—7] — [Entwurf zu Nr. 33, 35, 36.]
2 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 50

17. [Kantate zum Namenstag des Fürsten Nikolaus Esterházy] (Destatevi, o miei fidi). [Unvollständ.] (Soli, Chor, Instr., Bc.)
Part. In Nr. 1, zu Anf.: Giuseppe Haydn 763.
6 Hefte 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 35
[1.] Recc. (*G* 3/4) (Destatevi, o miei fidi); Duetto (*C* C) (Grand' eroe del mondo).
20 Bl. (39 beschr. S.).
[2.] Recc. (*C* C) (Da qual gioia improvisa).
13 Bl. (25 beschr. S.).
[3.] Coro (*C* 3/4) (Sembra che in questo giorno).
Am Schluß: Laus deo.
14 Bl. (27 beschr. S.).
[4.] Recc. (Si, si, l'illustre prence); Duetto (*D* 2/4) (Mai per te, stella rubella).
10 Bl. (20 beschr. S.).
Zu 5 u. 6 s. die unten folgende Bemerkung.
[7.] Recc. (Non più compagni); [Arie] (*d* C) (Quanti il mar tesori).
6 Bl. (12 beschr. S.).
[8.] Coro (*G* 3/8) (L'augusto prence serba a noi Giove).

Am Schluß: Laus deo.
8 Bl. (14 beschr. S.).

Die hier angenommene Reihenfolge der Stücke kann sich auf ein authentisches Zeugnis nicht stützen. Daß 2 Stücke (hier als 5 u. 6 bezeichnet) fehlen, ergibt sich aus: Aloys Fuchs, Themat. Spezialkatalog über J. Haydns Opern u. Cantaten, 1830 (Staatsbibl. Berlin, Kat. mus. ms. 614). Es sind: Rec. (*A* C) (Qual dubbio) mit Aria (*A* C) (Se ogni giorno), dat. 1764, u. Rec. (Saggio il pensier) mit Coro (*A* 2/4) (Scenda propizio).

18. [Zwei Kanons für 2 Singstimmen.]
St. mit Einsatzbezeichn.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 54
[1.] (Nie will ich dem zu schaden suchen)



Nr. 1 gedruckt als Nr. 10 in: Haydn: 42 Canons . . . Leipzig: Breitkopf & Härtel.

19. [Zu einer festlichen Gelegenheit?] (Veni tandem expectatus). (1 Singst., Instr.)
Part. Als Autogr. überliefert. Von Haydn komponiert?
3 Bl. (5 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 51

20. [Ein Lied nebst 4 Liedanfängen.] Nr. 43—47. (1 Singst., Klav.)
Nr. 43 in Part., Nr. 44—47 Klav. mit untergelegtem Text.
Abschr.; die Zählung u. die 4 Liedanfänge autogr.
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 33
43. (Bald wehen uns des Frühlings Lüfte)
44. (Ich liebe, du liebest, er liebet)
45. (Dürre [?] staubvermorschte Knochen)
46. (Sey'n allweil von Staatsleben)
47. (Kein besseres Leben ist ja auf der Welt)

C. F. Pohl: Haydn, Bd. 3, 1927, S. 249f.

21. [Der schlaue Pudel] (Die ganze Welt will glücklich sein). [Pohl, Bo 25.] (1 Singst., Klav.)
Klav. mit untergelegtem Text.
4 Bl. (2 autogr. beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 32
[Anschließend, von fremder Hand:] Haydn: Divertimento Nr. 1 (*C* C). (Nur Clavicemb.)

Instrumentalwerke

22. Sinfonia (*A* 3/4). [Unvollständ.; der letzte der 4 Sätze fehlt.] [G.-A., Ser. 1, I, 28] (Orch.)
Part. Zu Anf. (S. 2): del Giuseppe Haydn 765.
10 Bl. (15 beschr. S.) 2° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 17

23. [Sinfonie] (*B* ¢; 3/4). [La Reine. Pariser Symphonie Nr. 4 G.-A., Ser. 1, I, 85] [Bruchstück; nur Takt 1—11.] (Orch.)
Part.
2 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 26

24. Sinfonia in *fa* (*B* ¢). [Londoner Symphonie Nr. 4. G.-A., Ser. 1, I, 98.] (Orch.)

Part. Bl. 1 ist beschädigt; von Haydns Namenszug zu Anf. der Part. (S. 2) ist nur erhalten: di me Giusep

41 Bl. (75 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 47

25. Sinfonia in ♭*fa* (*B* 𝔠). [Londoner Symphonie Nr. 9. G.-A., Ser. 1, I, 102] (Orch.)

Part. Zu Anf. (S. 2): die me Giuseppe Haydn London $\overline{794}$. — Auf d. Titelbl.: $\overline{795}$.

37 Bl. (70 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 39

26. Sinfonia (*C* 𝔠; $^3/_4$). [G.-A., Ser. 1, I, 50] (Orch.)

Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn $\overline{773}$.

25 Bl. (47 beschr. S.) 2° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 18

Die Bogen der Hs. sind mit 1—4 numeriert. Bogen 1—3 hatten ursprüngl. je 6 Bl.; doch ist Bl. 12 abgetrennt worden, weil es ein anderes Musikstück enthält: s. Nr. 11.

27. Sinfonia (*C* $^3/_4$). [G.-A., Ser. 1, I, 56] (Orch.)

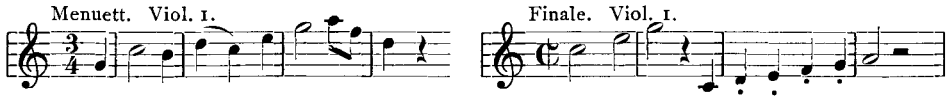
Part. Zu Anf. (S. 3): di me Giuseppe Haydn $\overline{774}$.

31 Bl. (57 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos Haydn 42

28. [Sinfonie (*C* ?). — Unvollständ.: Nur Menuett u. Finale.] (Orch.)

Part. Nur S. 7—20 autogr.

12 Bl. (22 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 12



29. [Sinfonie] (*D* $^3/_4$; 𝔠) [La Chasse. G.-A., Ser. 1, I, 73] — [Unvollständ.; vorh. nur:] Andante [nur Takt 1—69]. Menuet. (Orch.)

Part.

4 Bl. (8 beschr. S.), 4 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 14

30. Sinfonia in *D* ($^3/_4$). [Pariser Symphonie Nr. 5. G.-A., Ser. 1, I, 86] — [Nur der Anfang.] (Orch.)

Part. Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn $\overline{786}$.

2 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 53

Aufgezeichnet sind nur die Schlüssel nebst Angabe der Instr, die Vorzeichnung sowie Takt 1—7 der 1. Viol.

31. Sinfonia in *D* (*d* $^3/_4$; *D* $^6/_8$). [Die Uhr. Londoner Symphonie Nr. 11. G.-A., Ser. 1, I, 101] (Orch.)

Part. Auf d. Titelbl.: $\overline{794}$. — Zu Anf. d. Part. (S. 2): London $\overline{794}$ di me Gius. Haydn.

46 Bl. (79 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 46

32. Sinfonia in *D* (*d* 𝔠; *D* 𝔠). [Salomon. Londoner Symphonie Nr. 7. G.-A., Ser. 1, I, 104] (Orch.)

Part. nebst Zusatz-St. Auf d. Titelbl.: $\overline{795}$ The 12th which I have composed in England. — Zu Anf. d. Part. (S. 2): di me Giuseppe Haydn $\overline{795}$. London.

38 + 1 Bl. (71 + 1 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 40

33. Sinfonia (*Es* $^3/_4$). [Der Schulmeister. G.-A., Ser. 1, I, 55] (Orch.)

Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn $\overline{774}$.

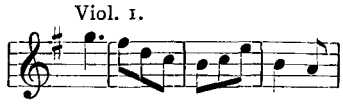
20 Bl. (30 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 36

Sinfonie (*Es* $^3/_4$). G.-A., Ser. 1, I, 84. — Entwurf s. Nr. 60.

34. Sinfonia (*Es* ¢). [Londoner Symphonie Nr. 10. G.-A., Ser. 1, I, 99] (Orch.)
Part. Zu Anf. (S. 2): di me Giuseppe Haydn 793. — Auf d. Titelbl.: 794.
32 Bl. (64 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 45

35. Sinfonia in *G* (3/4; 6/8). [Paukenschlag. Londoner Symphonie Nr. 3. G.-A., Ser. 1, I, 94] [Unvollständ.] (Orch.)
Part. nebst Zusatz-St. Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn. London 1791.
29 Bl. (52 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 48
Zwischen Bl. 12 u. 13 fehlt ein Teil der Hs., enthaltend die letzten 6 Takte des 1. Satzes, den ganzen 2. Satz u. Takt 1—28 des 3. Satzes.

36. [Aus einer Sinfonie (?)] — Poco Adagio (*G* 3/8). (Solo-Ob. 1, Viol. 1. 2, Va, B.)



Part.
4 Bl. (7 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 7

37. Concertante (*B* C). [Sinfonie concertante. Op. 84] (Viol., Vcello, Ob., Fag., Orch.)
Part. Zu Anf. (S. 2): di me Giuseppe Haydn London 792.
40 Bl. (75 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 44

38. [Ouverture] (*D* 3/4; C). [Sei Sinfonie op. 35. Nr. 2. G.-A., Ser. 1, II, 6] [Unvollständ.; vorhanden nur die ersten 41 Takte.] (Orch.)
Part.
4 Bl. (8 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 15

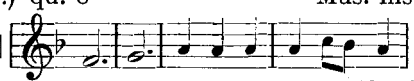
39. Sinfonia (*D* C). [G.-A., Ser. 1, II, 7] [1 Satz.] (Orch.)
Part. Zu Anf. (S. 1): del Giuseppe Haydn 777.
12 Bl. (24 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 20

---

40. [Notturno Nr. 7] (*C* ¢). [Pohl, Ac 21] — [Satz 1. Entwurf.] (2 Hörner, 2 Lyren, 2 Klar., 2 Violen, B.)
Part.
4 Bl. (8 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 22

41. Divertim[ento] 3^zo a otto voci (*a* 3/4). [Pohl, Ac 9] (2 Hörner, 2 Viol., Bariton, Va, Vcello, Vone)
Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn 775.
18 Bl. (34 beschr. S.) 2° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 10
Nr. 2 der bei Artaria erschienenen 6 Divertimenti op. 31.

42. Divertimento a 8to voci (*D* 2/4). [Pohl, Ac 11] (2 Hörner, 2 Viol., Bariton, Va, Vcello, Vone)
Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn 775.
18 Bl. (36 beschr. S.) 2° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 9
Nr. 4 der bei Artaria erschienenen 6 Divertimenti op. 31.

43. [Divertimento (?) — Vorhanden nur:] Menuet (*F*) [nebst] Trio. Finale: Presto (*F* 6/8). (2 Hörner, 4 andere Instr.)
Part.
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 8
[Anfang des Menuetts:]  [Aus dem Tonus Lamentationis gebildet. Darunter, von Haydns Hand:] Incipit Lamentatio.

44. Quartetto [1—]6. (2 Viol., Va, Vcello)
Part.
1 Bd (6 Hefte) qu.-8 Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 6
[1.] in ♭*fa* (*B* C). [op. 71, 1]
Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn 793.
17 Bl. (30 beschr. S.)
[2.] in *D* (C). [op. 71, 2]
Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn 793.
14 Bl. (26 beschr. S.)
[3.] in *Es* (2/4). [op. 71, 3]
Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn. — Zu Anf. der Part. (S. 2): 793.
16 Bl. (31 beschr. S.)
[4.] in *C* (C). [op. 74, 1]
Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn 793.
18 Bl. (33 beschr. S.)
[5.] in *F* (¢). [op. 74, 2]
Auf d. Titelbl.: di me Giuseppe Haydn 793. — Zu Anf. der Part. (S. 2): 793.
18 Bl. (31 beschr. S.)
6. in *g* minore (3/4). [op. 74, 3]
Auf d. Titelbl. u. zu Anf. d. Part. (S. 2): di me Giuseppe Haydn 793.
16 Bl. (28 beschr. S.)

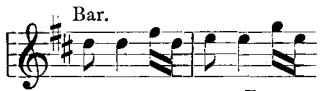
45. [Quartett (*C* C). op. 76, Nr. 3. Kaiser-Quartett. — Nur Satz 2, Variat. 2—4.] (2 Viol., Va, Vcello)
Klav.-Ausz.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 56

46. Quartetto (*d* 2/4). [op. 42] (2 Viol., Va, Vcello)
Part. Auf d. Titelbl.: Giuseppe Haydn 785. — Von fremder Hand: Opus 8.
11 Bl. (21 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 34

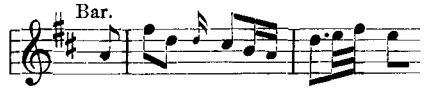
47. [Quartett (*E* ¢). op. 54, 3. Pohl, Ad 53. — Unvollständ.; es fehlen Satz 1 u. Takt 1—36 des 2. Satzes.] (2 Viol., Va, Vcello)
Part.
4 Bl. (8 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 5

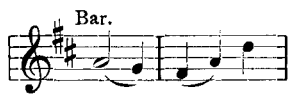
48. [Quartett (*G* ¢). op. 54, 1. Pohl, Ad 51. — Unvollständ.; es fehlen Takt 65ff. (d. i. 48 Takte) des 2., Takt 1—38 des 3. u. Takt 132ff. (62 Takte) des 4. Satzes.] (2 Viol., Va, Vcello)
Part.
6 Bl. (12 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 4

49. [Drei Divertimenti. 39.] 40. 41. (Bariton, Va, B.)
Part. Zu Anf. von Nr. 41: 767.
6 Bl. (12 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 2

[1.] [39. (*D* 2/4) 

Unvollständ. Vorhanden nur:] Finale.

[2.] Divertimento 40mo (*D* 2/4) 

[3.] Divertimento 41mo (*D* 3/4) 

[Unvollständ. Der Schlußsatz (Menuett) fehlt.]

50. [Zwei Trios.] (2 Fl., Vcello.)
Part. Zu Anf. (S. 2): di me Giuseppe Haydn London 794.
9 Bl. (14 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 37
[1.] (*C* 𝔠).
[2.] (*G* $^2/_4$).
Neudruck: Nagels Musik-Archiv Nr. 71, 1—2.

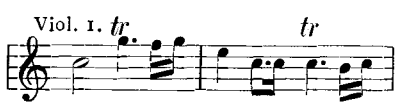
51. [Triosätze. Heft 1. 2.] (2 Fl., Vcello)
Part. Heft 1 u. die Überschrift zu Heft 2 autogr.
2 Hefte qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 3, 1. 2
[H. 1.] Zu Anf. d. Part. (S. 1): Trio per due Flauti e Violoncello, Nr. 2.
[Enth.:] Spiritoso (*G* 𝔠). Andante (*C* $^6/_8$). Allegro (*G* $^3/_4$).
8 Bl. (7 beschr. S.)
[H. 2.] Zu Anf. (S. 1): Trio per due Flauti e Violoncello (*G* 𝔠). Nr. 3.
2 Bl.
Neudruck: Nagels Musik-Archiv Nr. 71, 3 (Heft 1) u. 4 (Heft 2).

52. Sonata Trio (*A* $^3/_4$). [op. 67. — Breitk. & H. Nr. 9] (Viol., Vcello, Klav.)
Part. Zu Anf. (S. 1): di me Giuseppe Haydn 785.
9 Bl. (18 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 41

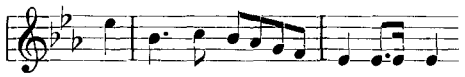
53. [Trio (*G* $^3/_4$). Breitk. & H. Nr. 28. — Unvollständ.; es fehlt Satz 1 (Adagio) u. Takt 1—13 d. 2. Satzes.] (Viol., Vcello, Klav.)
Part.
12 Bl. (18 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 1
Mit S. 1 beginnt Bogen 2 einer alten Zählung; verloren ist demnach 1 Bogen.

54. Sonata 6ta (*A* 𝔠). [G.-A., Ser. 14, I, 26] (Klav.)
Zu Anf.: 1773.
4 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 43
Ohne das in der Ges.-Ausg. enthaltene Menuett.

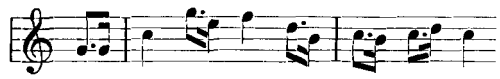
55. [Kompositionen für die Flötenuhr. — 8 Nummern, bezeichnet als 6, 7, 12—16, 21.]
6 Teile qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 23
Nr. 6. 2 Bl. (2 beschr. S.)
Nr. 7. 1 Bl. (1 beschr. S.) Auf d. Rückseite Bleistift-Skizzen.
Nr. 12—13. 2 Bl. (4 beschr. S.)
Nr. 14—15. 1 Bl. (1 beschr. S.)
Nr. 16. 2 Bl. (2 beschr. S.)
Nr. 21. 1 Bl. (1 beschr. S.) Auf d. Rückseite ein Bruchstück von fremder Hand.
Neudruck: Nagels Musik-Archiv, Sonderausg. Nr. 1, hrsg. v. Ernst Fritz Schmid, Hannover 1931.

56. [Marsch] (*C* 𝔠). 

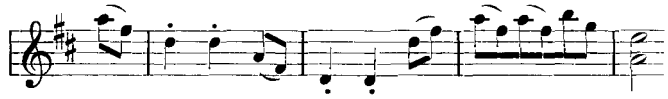
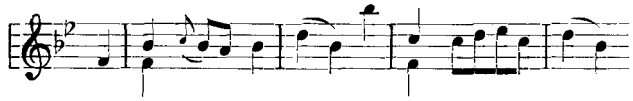
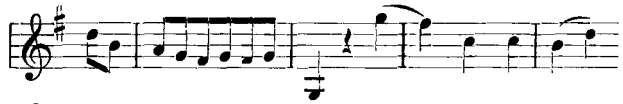
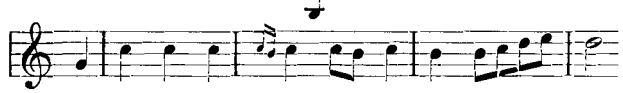
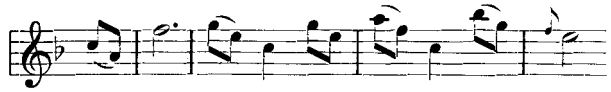
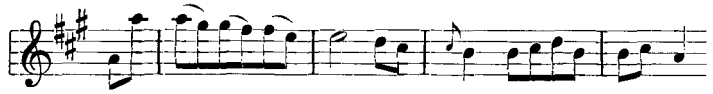
(Orch.)
Part.
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 13

57. [Marsch] (*Es* 𝔠).  [Entwurf.] (Blasinstr., wahrscheinl. 2 Clar., 2 Hörner, 2 Fag., Tromp., Serp.)

Part. Zu Anf., von fremder Hand: 795.
2 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 11
Angebunden: Nr. 58

58. [Marsch] (*C* ¢).  (Klav.)
1 Bl. (1 beschr. S.) qu.-8° an Nr. 57

59. [Sechs Menuette.] (Instr.)
Part. Zu Anf. (S. 1): Menuett da me Giuseppe Haydn 776.
5 Bl. (10 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 52

1. (*D* 3/4)  [Mit] Trio.
2. (*B* 3/4) 
3. (*G* 3/4) 
4. (*C* 3/4)  [Mit Trio.]
5. (*F* 3/4) 
6. (*A* 3/4) 

Menuette s. auch Nr. 61.

60. [Entwürfe zu verschiedenen Werken, darunter zur *Es*-dur-Sinfonie des Jahres 1786 (G.-A., Ser. 1, I, 84).]
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 21

61. [Skizzen, meist zu Menuetten.]
6 Bl. (11 beschr. S.) 4° Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 30

62. [Titelblatt zu:] Sei Quartetti [nebst einer Anweisung an den Drucker].
Ausschnitt aus einem Bl. qu.-8°.

Briefe

63. [An] Artaria et Compagnie. — Esteras den 16ten Augusti 782.
Unterschr.: Josephus Haydn.
1 Bogen (4 S., davon 2 beschr.) 8°

64. [An einen Ungenannten.] — Wien den 5ten July 799.
Anfang: Liebster Freund! Mit heutigem Postwagen . . .
Unterschr.: Joseph Haydn.
1 Bl. (1 beschr. S.) 8°.

65. [An] Frau Naumann, [Witwe von Johann Gottlieb Naumann]. — Wien den 22ten 7bre 1802.

Unterschr.: Joseph Haydn.

1 Bogen (2 Bl.) 8°.

Autogr. nur die Unterschr. u. 2 Zeilen Nachschrift. Abgedruckt: C. F. Pohl: Jos. Haydn, Bd. 3, 1927, S. 208.

66. [An Georg August] Griesinger. — [Ohne Dat.; 1802.]

Anfang: Hoch schätzbarester Herr v. Griesinger! Gestern abends erhielt ich von . . .

Unterschr.: Giuseppe Haydn.

1 Bl. (2 beschr. S.) 8°.

[vgl. Hermann v. Hase: Jos. Haydn u. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1909. S. 15.]

Frühere Bezeichnungen der Handschriften verglichen mit den laufenden Nummern des vorliegenden Katalogs

Artaria[1]	Laufende Nr.	Artaria	Laufende Nr.	Artaria	Laufende Nr.
22	53	33	57. 58	42	55
23	49	34	28	44	Abschrift
24		35	56	45	5
25	51	35a	29	46	6
26	48	36	38	46a	23
26a	47	37	13	47	7
28	44	38	22	48	8
29	36	39	11.26	49	4.61
30	43	40	39	50	9.10
31	42	41,1	60	51	21
32	41	41,2	40	52	20

Grasnick	Laufende Nr.	Autogr. (alte Sign.)	Laufende Nr.
1	46	1	14
2—4	17	2,1	25
5	63	2,2	32
6	33	3	52
7	17	4	23
8	Abschrift	6	27
9	50	7	54
		Mendelssohn-Stiftung (ohne Nummern)	12, 16, 24, 31, 34, 35, 37

[1] Verzeichnis von musikal. Autographen . . . im Besitze von August Artaria. Wien 1893.

Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach

Von

Ernst Fritz Schmid, Wien

Joseph Haydn war im wesentlichen ein musikalischer Autodidakt, wie er dies selbst Rochlitz gegenüber ausdrücklich betonte: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Komposition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studiert: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutzen zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen[1]". Der mangelhafte und unregelmäßige Unterricht, den er bei seinem Onkel Johann Mathias Franck in Hainburg und bei den Lehrern des Wiener Kapellhauses Johann Adam Gegenbauer und Ignaz Finsterbusch in Gesang und Instrumentenspiel genoß, fällt dem gegenüber kaum ins Gewicht[2]. Zumal in der Komposition war er fast ausschließlich auf sich selbst angewiesen. Die ganzen zwei Lektionen, die ihm der Domkapellmeister Georg Karl Reutter in Wien in diesem Fache erteilte, werden ihm nicht einmal die elementarsten Kenntnisse vermittelt haben[3]. So blieb er bis in sein hohes Alter ein Lernender; als hochbetagter Greis bedauerte er jetzt schon sterben zu müssen, wo er erst gelernt habe, die Blasinstrumente in wirkungsvollster Weise zu gebrauchen. Am meisten hatte er noch bei Nicolò Porpora im Michaelerhaus zu Wien gelernt, wie er selbst bezeugt: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der Setzkunst zu erlehrnen[4]". Doch auch dieser Unterricht, den sich Haydn durch harte Bedientenarbeit bei dem berühmten Maestro erkaufen mußte, wird ihm kaum mehr als einen oberflächlichen Einblick in die italienische Kompositions- und Gesangsmethode jener Zeit gewährt haben. Kein Wunder, daß sich später die Zeitgenossen die verschiedensten Gedanken darüber machten, auf welcher Grundlage die Kunst des Meisters erwachsen sei. Dies Rätselraten führte zu allerlei seltsamen Irrtümern, die Haydn teils erheiterten, teils verdrossen. So hatte Joseph Mysliweczek[5], der sich 1780/81 auch mit der Komposition von Streichquartetten versuchte, in Mailand Quartette Giovanni Battista Sammartinis[6] gehört und darauf erklärt: „Endlich kenne ich den Vorgänger Haydns, und das Muster, nach welchem er sich gebildet hat". Diese Erklärung des damals sehr beliebten böhmischen Komponisten fand weitere Verbreitung und kam auch Haydns Freund Georg August Griesinger,

[1] Vgl. Friedrich Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.
[2] C. F. Pohl, Joseph Haydn, Leipzig 1878, Bd. I, S. 21 und 63ff.
[3] Ibid. S. 65.
[4] Ibid. S. 382 (Autobiographische Skizze Haydns).
[5] Geb. 1737 in Ober Sárka bei Prag, gest. 1781 in Rom.
[6] Geb. 1701, gest. in Mailand im Jahre 1775.

dem sächsischen Legationssekretär und Vertrauensmann des Hauses Breitkopf und Härtel in Wien, zu Gehör, der sie seinerseits Haydn überbrachte. Er berichtet Haydns Entgegnung: „er habe die Sammartinische Musik ehedem gehört, aber nie geschätzt, denn Sammartini sey ein Schmierer. Er lachte herzlich, als ich mit Misliwececks vermeintlicher Entdeckung herausrückte, und sagte: nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild[1]".

Dieser überlieferte Ausspruch des Meisters zeigt uns in eindeutigster Weise das Verhältnis Haydns zu C. Ph. E. Bach. Er verehrte in dem Sohne des gewaltigen Johann Sebastian seit seiner frühen Jugend seinen einzigen wahren Lehrmeister, seinen „Maestro" im schönsten Sinn des Wortes. Hiefür finden wir eine große Menge nachdrücklicher Bestätigungen durch den Meister selbst, wie durch seine nächsten Freunde, deren Zusammenfassung ein überzeugendes Bild des schönen Verhältnisses bietet, in dem die beiden Meister, die sich im Leben niemals persönlich kennen lernten, zu einander standen. In seiner Haydnbiographie berichtet Griesinger aus des Meisters Jugendzeit, was dieser ihm selbst erzählt hatte: „Haydn wagte es, in einem Buchladen einzutreten, und ein gutes theoretisches Lehrbuch zu fordern. Der Buchhändler nannte Carl Phil. Emanuel Bachs Schriften als die neuesten und besten. Haydn wollte sehen, sich überzeugen; fing an zu lesen, begriff, fand, was er suchte, bezahlte das Buch und trug es ganz zufrieden fort[2]. Daß Haydn die Grundsätze Bachs sich zu eigen zu machen suchte, daß er dieselben unermüdet studierte, ist schon an seinen Jugendarbeiten aus jener Zeit zu bemerken . . . In der Folge der Zeit schaffte er sich die späteren Bachschen Schriften an[3]. Nach seinem Urteile sind Bachs Schriften das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien. Sobald Haydns musikalische Produkte durch den Stich bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, daß er Haydn unter seine Schüler zu zählen habe; nachher machte er diesem selbst das schmeichelhafte Compliment: er sei der einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe, und Gebrauch davon zu machen wisse. Haydn hatte bei dem Kaufe des Werks viel auf den Zufall ankommen lassen. Das Glück war ihm besonders hold; es spielte ihm unter so vielen Nieten den höchsten Treffer in die Hände . . .[4]" Auch der Maler Albert Dies, der in derselben Weise wie Griesinger mündliche Mitteilungen Haydns als Grundlage seines biographischen Büchleins verwenden konnte, berichtet ähnliches. Der greise Meister erzählte ihm von der Zeit, als ihm in seinen Jünglingsjahren die erste gedruckte Sammlung von Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs mit dessen sogenannten Preußischen Sonaten[5] in die Hände fiel: „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn

[1] Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, S. 15.

[2] Dies Buch war der erste Teil von Ph. E. Bachs 1753 bei G. L. Winter in Berlin erschienenem Klavierlehrbuch „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen".

[3] Gemeint ist der zweite Teil des „Versuchs", der erst 1762 erschien.

[4] G. A. Griesinger a. a. O. S. 37f.

[5] Sei Sonate per Cembalo, Nürnberg 1742, gewidmet Friedrich dem II., König von Preußen. S. Alfred Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von C. P. E. Bach, Leipzig 1905 (im folgenden stets als Wq zitiert) Nr. 48.

verstanden und fleißig studiert habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen[1]". An einer andern Stelle seiner Biographie betont Griesinger nochmals, was er selbst aus Haydns Mund hörte: „Von Emanuel Bach gestand er laut, das meiste, was er wisse, gelernt zu haben[2]". Ganz ähnlich lautet schon ein früherer Bericht von Christian Ignaz Latrobe, Sekretär der Herrnhutischen Gemeinden in England und Herausgeber des großen kirchenmusikalischen Sammelwerks „Selection of Sacred Music". Ein großer Verehrer Haydns, lernte er diesen während seines Aufenthalts in England kennen und widmete ihm mehrere Klaviersonaten seiner Komposition[3]. Im Vorwort zum ersten Band des genannten Sammelwerks, der auch Werke Ph. E. Bachs enthält, schreibt Latrobe: „Bach, Charles Philip Emanuel ... Haydn considers him as the author of all modern elegance and gracefullness in execution; and in conversation with me, want so far as to say, with his usual modesty, that but for studying Bachs Works, he had himself been a clumsy Composer[4]".

Während Haydns Verehrung für Ph. E. Bach so weit ging, daß er glaubte, er wäre ein ungeschickter, plumper Komponist geworden, wenn er sich nicht an dessen Werken gebildet hätte, waren zur selben Zeit ganz besonders gescheite Leute anderer Ansicht. Ein englischer Journalist glaubte Haydn einen besonderen Dienst zu erweisen, indem er ihm eine feindselige Gesinnung gegen Bach unterschob und gleichzeitig behauptete, daß dieser eine ebensolche gegen Haydn hege. Er veröffentlichte unter dem 6. Oktober 1784 in der in London erscheinenden Zeitschrift *The European Magazine* einen Aufsatz „An account of Jos. Haydn a celebrated composer of Music", in welchem er u. a. eine Würdigung der 1777/78 bei J. J. Hummel in Berlin und Amsterdam unter op. 13/14 erschienenen Klaviersonaten Haydns unternimmt. Es sind dies zwölf der bekannteren Sonaten des Meisters, die sich z. T. noch heute besonderer Beliebtheit erfreuen[5]. Die ersten sechs, unter der Bezeichnung op. 13 erschienenen Sonaten waren zuerst ohne Opuszahl im Jahr 1774 bei dem Wiener Hofbuchdrucker Joseph Kurzböck in einer Typendruckausgabe erschienen und stellen die ersten Klaviersonaten dar, die von Haydn überhaupt erschienen sind. Der Meister widmete sie seinem hohen fürstlichen Mäzen, dem Fürsten Nikolaus Esterházy, und bekundete damit öffentlich und deutlich genug, daß er diese Werke einer so ehrenvollen Widmung für wert hielt. Niemals hätte er sich getraut, dem Fürsten eine parodistische Spielerei zuzueignen; war doch dieser selbst außerordentlich musikalisch und selbst als ausübender Künstler tätig[6]. Hierauf nimmt Haydn im Vor-

[1] A. Chr. Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810, S. 13.

[2] G. A. Griesinger a. a. O. S. 103.

[3] Das Widmungsexemplar „3 Sonatas for the Clavecin. Op. 3" fand sich im Nachlaß Haydns. Der Nachlaßkatalog im Besitz der Fideikommißbibliothek (Porträtsammlung der Nationalbibliothek) in Wien nennt es unter Nr. 226.

[4] Selection of Sacred Music from the Works of some of the most eminent composers of Germany & Italy. Dedicated (by Permission) to the Rt. Honble. The Earl of Dartmouth by C. J. Latrobe. Vol. 1 ... London 1806 ... Vorwort S. 2. Das Werk enthält u. a. nicht weniger als 33 Stücke Haydns, freilich meist Bearbeitungen von Messeteilen u. dergl.

[5] Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) Nr. 21—26 (op. 13) und 27—32 (op. 14).

[6] Der Originaltitel lautet: Sei Sonate da Clavi-Cembalo che a Sua Altezza Serenissima del Sacro Romano Impero Principe Nicolo Esterhazy di Galantha etc. etc. D.D.D. l'autore Giuseppe Haydn Maestro di Capella della pref. A. S. Ser. In Vienna, presso Giuseppe Kurzböck Stampatore orient. di S. M. Imp. R. A. 1774.

wort ausdrücklich Bezug: „Altezza Serenissima! Fra le rare insigni, ed assai note qualità, che adorn[an]o l'Altezza Vostra Serenissima, si contano anche il possesso intiero della Musica tutta, non già del Violino, e del Baritono, che suona squisitamente ed al pari d'ogni Professore più esperto: Questa cognizione dunque, e la bontà, con laquale l'Altezza Vostra Serenissima hà saputo fin ora riguardare i miei fedeli servigi, e compartire ancora le miei composizioni, mi fanno ardito di dedicare al sovragrande suo merito questo picciol parto del mio talento . . ." Diese Originalausgabe blieb dem englischen Rezensenten jedoch unbekannt, da er sich sonst wahrscheinlich etwas vorsichtiger ausgedrückt hätte. Ihm lag offenbar nur der im Jahre 1777 ohne Einverständnis Haydns und mit der Bezeichnung als op. 13 erschienene Nachstich des Verlegers J. J. Hummel (Berlin-Amsterdam) vor, der ohne Widmung und Vorwort gestochen wurde, sowie dessen 1778 erschienene Originalausgabe der Sonaten op. 14[1]. Ohne Kenntnis von Widmung und Vorwort der Erstausgabe von op. 13 schrieb nun der englische Rezensent frisch von der Leber und manifestierte seine Torheit mit folgenden Sätzen: „Unter der großen Zahl von Künstlern, die gegen unsern sich erhebenden Verfasser [sc. Haydn] schrieben, befand sich Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg (ehedem in Berlin), allein die einzige Ahndung, die sich Haydn gegen die Hohnneckerey (scurrility) erlaubte, war die: musikalische Lectionen bekannt zu machen, zur Nachahmung der verschiedenen Schreibarten seiner Feinde, in denen er ihre Sonderbarkeiten so genau copirte und ihre fremden Passagen (extraneous passages), besonders des Hamburgischen Bachs seine, durch Nachäffung burleskirte, daß sie alle das Stechende seines musikalischen Witzes fühlten, der Wahrheit die Ehre gaben, und zum Stillschweigen gebracht wurden. — Diese Anekdote wird den Aufschluß über eine Anzahl seltsamer Passagen geben, welche hie und da durch verschiedene Sonaten, die nach deutschen Abdrücken in England gestochen worden, verstreut sind. Als Beispiele hiervon wollen wir nur einige hier namhaft machen. Unter andern befinden sich welche in den sechs Sonaten für das Piano Forte oder den Flügel Op. 13 und 14, die ausdrücklich komponiert sind, um den hamburger Bach lächerlich zu machen. Niemand kann den zweiten Theil der zweiten Sonate in Op. 13 durchspielen, noch die ganze dritte Sonate in demselben Werke, und dabey glauben, Haydn habe im Ernst aus eigenem natürlichen Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertrauet. Vielmehr: Bachs Stil ist darin nachkopirt: diese Passagen, in denen Jenes grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit der Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgehechelt sind, müßten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein[2]".

Die Absonderlichkeit dieser Behauptungen liegt ohne weiteres auf der Hand,

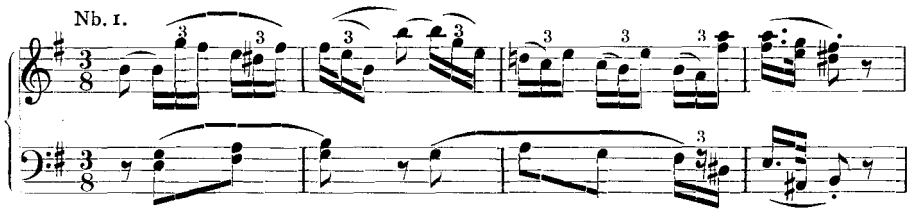
[1] Der Originaltitel dieser zweiten Reihe lautet: Six Sonates Pour le Clavecin ou le Piano Forte, composés Par Giuseppe Haydn. Oeuvre XIV. Chés Jean Julien Hummel, à Berlin, avec Privilège du Roi, à Amsterdam au Grand Magazin de Musique et aux Adresses ordinaires. No. 390. Prix f. 4.—.

[2] C. F. Cramer, Magazin der Musik, II, Hamburg 1784/85, S. 588f.; diese deutsche Übersetzung des englischen Originals erschien unter dem 7. April 1785. C. H. Bitter, C. Ph. E. und W. Fr. Bach und deren Brüder, II, Berlin 1868, S. 105 zitiert die Stelle unvollständig und fehlerhaft.

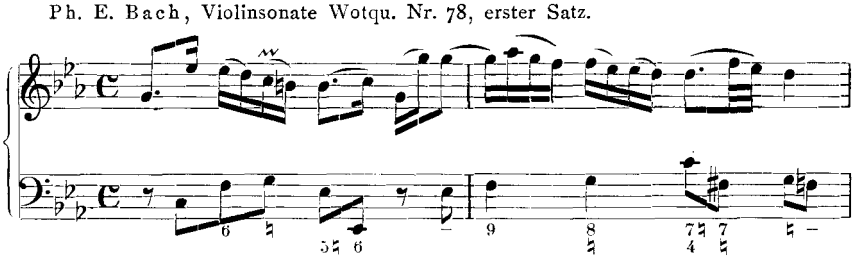
soweit sie Haydn als Parodisten und Bach als seinen Feind bezeichnen. Daß dagegen Haydn eine Fülle von Anregungen Emanuels empfing und verarbeitete, ist eine gesicherte Tatsache und es verlohnt sich in diesem Zusammenhang wenigstens auf die genauer bezeichneten Stellen etwas einzugehen. Da ist zuerst der zweite Satz („Theil") von op. 13, 2 bzw. von der Sonate 22 der Gesamtausgabe[1]. Das elegische Thema ist in der Tat von ausgesprochen Ph. E. Bachischer Färbung und Anlage. Halten wir den Beginn dieses 1773 entstandenen Satzes neben den des ersten Satzes einer zehn Jahre früher komponierten Cmoll-Violinsonate des Hamburger Meisters[2], so werden uns lebhafte Übereinstimmungen in Melodik und Harmonik auffallen[3]:

Jos. Haydn, Klaviersonate Nr. 22, Mittelsatz.

Nb. 1.



Ph. E. Bach, Violinsonate Wotqu. Nr. 78, erster Satz.



Aus diesem Beispiel soll und kann natürlich nicht hervorgehen, daß Haydn gerade dieses Werk Emanuels nachahmte oder gar lächerlich machen wollte. Es war vielmehr nur im allgemeinen die Ph. E. Bachische Sprache, in welcher er seinen eigenen Empfindungen Ausdruck verlieh, weil sie auf ihn selbst in ihrer starken Ausdrucksfähigkeit mächtige Wirkung geübt hatte. Erinnern wir uns an die bereits erwähnte Äußerung Haydns zu Rochlitz: „Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutzen zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte!" Für diese Beeinflussung und Anregung Haydns durch Ph. E. Bach gibt es zahllose Beispiele, die sich nicht im geringsten nur auf die Klaviersonaten op. 13 und 14 beschränken. Hermann Abert hat mit Recht ganz besonders auf die schon 1767 entstandene Klaviersonate Nr. 19 der Gesamtausgabe[4] hingewiesen, in der sich der Emanuelsche Einfluß bei Haydn überaus

[1] In den praktischen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel Nr. 39, bei Peters Nr. 34 und in der Universal-Edition Nr. 19. Vgl. Hermann Keller, Zur Chronologie der Haydnschen Klaviersonaten . . . Neue Musikzeitung, Stuttgart, Jg. 49, H. 24, S. 761 ff.

[2] Wq 78 (entstanden in Potsdam 1763); vgl. a. Ernst Fritz Schmid, C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 130f.

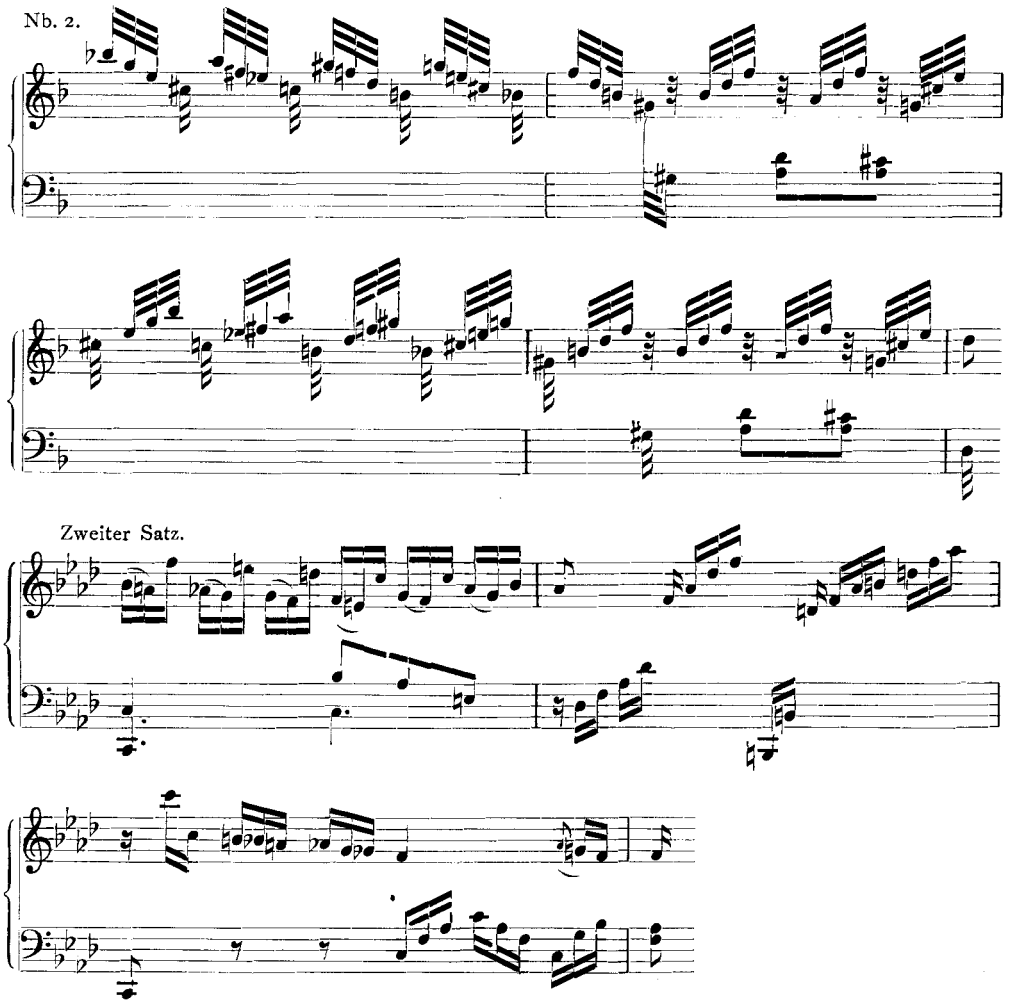
[3] Der sequenzierenden seufzerartigen Triolenfigur des 3. Takts bedient sich auch Ph. E. Bach mit großer Vorliebe. Vgl. Ernst Fritz Schmid a. a. O. S. 116 und 132 (Nb. 66 und 103 ff.).

[4] In den praktischen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel Nr. 9, bei Peters Nr. 9 und in der Universal-Edition Nr. 16.

deutlich abhebt[1]. Zu den typischen Beispielen gehört allerdings auch die von dem englischen Rezensenten hervorgehobene Sonate op. 13, 3 bzw. die Sonate 23 der Gesamtausgabe, die noch heute eine der beliebtesten Klaviersonaten Haydns ist[2]. In den virtuosen Partien des ersten Satzes finden wir deutlich Ph. E. Bachsche Züge, besonders im Arpeggio und andern klaviertechnischen Eigenarten seines Stils, nicht minder in den auf beide Hände verteilten ausdrucksvollen Figuren halb harmonischer halb melodischer Art des langsamen Satzes[3]:

Jos. Haydn, Klaviersonate Nr. 23, erster Satz.

Nb. 2.



[1] Hermann Abert, Joseph Haydns Klavierwerke Bd. I (Son. 1—22), ZfM II (1920) S. 567.

[2] In den praktischen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel Nr. 21, bei Peters Nr. 20 und in der Universal-Edition Nr. 10.

[3] Auch Hermann Abert, Joseph Haydns Klavierwerke Bd. II und III (Son. 23—52), ZfM III (1921) S. 537f. und 540 nimmt diese Sonate, sowie die Sonate 29 (op. 14, 3; in den praktischen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel Nr. 14, bei Peters Nr. 13 und in der Universal-Edition Nr. 21) für die Sphäre Ph. E. Bachschen Einflusses in Anspruch.

Immerhin unterscheidet sich Haydn in letzterem Satz sehr wesentlich von Emanuel durch reichliche Anwendung von Albertibässen, einer Form der Begleitung, die dieser im allgemeinen entschieden verwarf[1]. Und vollends der letzte Satz ist echtester Haydn, voll sprühender „Haydnscher" Laune, kaum berührt von einem Hauch wesentlicher fremder Anregungen, wie dies fast in der Regel das charakteristische Bild seiner Finalesätze ist[2]. Aus derartigen Sätzen Haydns hat vielmehr seinerseits Philipp Emanuel Bach in höherem Alter mannigfache Anregungen geschöpft, deren Spuren wir namentlich in seinen Klavierquartetten aus dem Jahr 1788, aber vereinzelt auch schon in den Klaviertrios von 1776 und 1777 finden[3].

Es läßt sich denken, daß die beiden Meister über die Unterstellungen des englischen Skribenten recht ärgerlich waren. Und wirklich griff bald darauf der ältere der beiden zur Feder. Der 71jährige Philipp Emanuel Bach ließ unter dem 14. September 1785 im Hamburger Unpartheiischen Korrespondenten folgende denkwürdige Erklärung veröffentlichen: „Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien, und selbst von Personen aus der Esterhazischen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiß mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Bloß das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jedermann in seinem Werth. Hamburg, den 14. Sept. 1785. C. Ph. E. Bach[4]".

Aus dieser Verteidigung Emanuels, der sich nie auch nur mit einer Zeile gegen Haydn gewendet hat[5], ersehen wir, wie freundschaftlich er dem aufstrebenden Wiener Meister gesinnt war. Seine Bemerkung von „Nachrichten aus Wien", über die er verfüge, bezieht sich auf eine Reihe guter Freunde, die er dort schon seit geraumer Zeit besaß, und mit denen er z. T. einen ausgedehnten Briefwechsel führte. An erster Stelle ist hier der Baron Gottfried van Swieten zu nennen, der schon 1773 Orchestersymphonien bei dem Meister bestellt hatte[6] und später der Textdichter von

[1] Vgl. Rudolph Steglich, Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit, Bach-Jahrbuch 1915, S. 99f. und Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 148.

[2] Ähnlich verhielt es sich dreißig Jahre früher bei Ph. E. Bach; auch er lehnte sich in der Entwicklungszeit seines musikalischen Stils besonders in den Einleitungssätzen seiner Sonatenwerke an die Tradition an, während er im weiteren Verlauf seiner eigenen Phantasie reicheren Spielraum ließ. Vgl. Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 99.

[3] Wq. 89—91 und 93—95; vgl. a. Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 147 und NB 144.

[4] Hamburger Unpartheiischer Correspondent 1785 Nr. 150.

[5] An der Polemik der „vernünftigen Herrn Berliner" gegen Haydn, die ihn nach seiner eigenen Klage manchesmal „60 Klafter tief in die Erde schlugen", hat sich Ph. E. Bach niemals beteiligt. Vgl. Haydns autobiographische Skizze (wiedergegeben bei C. F. Pohl, a. a. O., Bd. I, S. 382f.) sowie Musikal. Almanach auf das Jahr 1782 Alethinopel, S. 21.

[6] Vgl. das Vorwort zu C. Ph. E. Bach, Sinfonie No. 3, herausgeg. v. Ernst Fritz Schmid (Hannover 1931), sowie Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 34 und 117.

Haydns Oratorien wurde. Als gemeinsamer Freund beider Meister, — auch Haydn stand schon mindestens seit 1776 in näherer Beziehung zu ihm, — hat er sicher nicht selten den Mittelsmann zwischen ihnen gemacht. Neben ihm ist das Verlagshaus Artaria zu nennen, mit dem beide Meister fast gleichzeitig, Bach auf Vermittlung van Swietens, in Geschäftsbeziehungen traten, ferner die Reichshofräte Karl Adolph von Braun und Gottfried Rudolph von Ditmar, Karl Leopold Röllig, Baronin Fanny von Arnstein-Itzig und viele andere[1]. Von besonderem Interesse ist Bachs Bemerkung, daß er Gelegenheit gehabt habe, mit Mitgliedern der unter Haydns Leitung stehenden fürstlich Esterházyschen Kapelle zu sprechen. Dieser Besuch Esterházyscher Musiker in Hamburg fand im Jahr 1783, also zwei Jahre vor Bachs Erklärung statt. Es waren dies die drei Brüder Johann, Joseph und Wilhelm Steinmüller, Kammermusiker der Esterházyschen Kapelle, die Ende des Jahres 1783 in Hamburg mit Terzetten für drei Waldhörner auftraten[2]. Zu Haydn standen sie noch dadurch in naher Beziehung, daß sie alle drei von ihm und seiner Gattin in Eisenstadt aus der Taufe gehoben worden waren[3]. Über ihr Auftreten in der Hansestadt am 28. Dezember 1783 berichtet die Hamburger Neue Zeitung: „. . . Man erkannte in allem, daß die Schule des berühmten Haydn sie gebildet hatte[4]". Da im selben Konzert neben den Terzetten der Brüder Steinmüller und Hasses Oper Piramo und Tisbe auch zum ersten Male Ph. E. Bachs Klopstockkantate „Morgengesang am Schöpfungsfeste" zur Aufführung gelangte, schließt der Referent mit Stolz: „Die Anfangs-Sinfonien waren von unserem Bach; also ein ganz deutsches Konzert". Mindestens die Uraufführung seiner Kantate hat der Hamburger Meister gewiß geleitet, so daß er leicht die nähere Bekanntschaft des Hornisten-Kleeblatts machen konnte. Die drei Künstler traten in der Folge noch mehrmals in Hamburger öffentlichen und privaten Konzerten auf, so im Schauspielhaus am 24. Januar und 28. Februar 1784; unter anderem spielten sie ein Doppelkonzert von Haydns Schüler Antonio Rosetti[5] und ein Konzert für drei Hörner von Hoffmeister. Ob sie auch, wie dies nicht ganz unwahrscheinlich ist, Haydns *Es*dur-Konzert für zwei Hörner[6] zur Aufführung gebracht haben, geht aus den Berichten nicht hervor. In Anbetracht des Umstandes, daß sich vor 1785 in Hamburg andere Mitglieder der Esterházyschen Kapelle nicht nachweisen lassen, dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die „Personen aus der Esterhazischen Kapelle", von denen Bach in seiner Erklärung spricht, die Brüder Steinmüller gewesen sind; gewiß waren auch sie es wieder, welche Haydn das „schmeichelhafte Kompliment" Bachs überbrachten, von dem er Dies und Griesinger mit solcher Genugtuung erzählte.

---

[1] Näheres wird die in Bälde erscheinende Studie von Ernst Fritz Schmid, C. Ph. E. Bach und Wien, Ein Beitrag zur Geschichte nord- und mitteldeutscher Einflüsse im klassischen Wien, bringen.

[2] Joseph Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, Altona und Leipzig 1890, S. 192. Vgl. a. C. F. Cramer, a. a. O. I (1783) S. 1f.

[3] C. F. Pohl, a. a. O., Bd. I, S. 266f.

[4] Beilage zu Nr. 208 der Kaiserl. Privilegierten Hamburger Neuen Zeitung vom Dienstag, 30. Dezember 1783.

[5] Vgl. C. F. Pohl, a. a. O. Bd. II, S. 17 und 104f.

[6] Vgl. C. F. Pohl, a. a. O. Bd. I, S. 230 und II, S. 302. Haydns Thematisches Werkverzeichnis von 1805 führt dieses Konzert an.

Ph. E. Bach, der in seiner Bildersammlung auch ein Bildnis Haydns verwahrte[1], bezeugte seine Vorliebe für die Werke des Wiener Meisters schon dadurch, daß er Haydns 1773 entstandenes und und in Norddeutschland auffallend rasch bekannt und beliebt gewordenes Stabat mater schon vor 1782 mehrmals im Westphalschen Konzert in Hamburg zur Aufführung brachte[2]. Ein weiteres Zeugnis dieser Wertschätzung, besonders interessant, weil es Haydns Streichquartette und damit den Kern seines instrumentalen Schaffens betrifft, überliefert Emanuels Freund, der Kieler Professor Carl Friedrich Cramer. Im August 1782 konzertierte in Hamburg zuerst im Privatkreis eine Streichquartettvereinigung, bestehend aus den Musikern Ernst Schick, A. Hofmann, Friedrich Ludwig Benda und Jean Balthasar Tricklir, mit Haydnschen Quartetten[3]. Am 9. und 16. November desselben Jahres trat das Quartett öffentlich auf und spielte dann auch am 17. November im Westphalschen Privatkonzert; das letzte Hamburger Konzert der vier Künstler fand am 1. März 1783 statt[4]. Das Glanzstück ihres Programms bildeten die 1781 entstandenen sogenannten Russischen Quartette Haydns, die 1782 erschienen waren[5]. Cramer schreibt hierzu: „Diese Werke werden gepriesen, und können's auch nicht genug, in Absicht der allerorigi-nellsten Laune und des lebhaftesten und angenehmsten Witzes, der darinnen herrscht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, soweit er auch im gemeinen Leben von lieblosem, strengem, verwerfendem Richten geringerer Talente als der seinigen sich entfernet, natürlicherweise doch sehr eklen Gaumens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Tricklir sie so vortrefflich vortrugen, seine äußerste Zufriedenheit bezeugt hat[6]." Dieses Zeugnis über Emanuels Stellungnahme zu Haydns Russischen Quartetten ist durch den Umstand von besonderem Gewicht, daß in diesen Quartetten Haydns, die nach langer Schaffenspause des Meisters auf diesem Gebiet als erste erschienen waren, laut Adolf Sandbergers Nachweis zum ersten Male die thematische Arbeit zum Prinzip erhoben ist[7]. Hatte doch Ph. E. Bach gerade diesem engeren Gebiet in den Werken seiner Hamburger Schaffenszeit sein besonderes Augenmerk zugewandt und war doch gerade er es, der in dieser Hinsicht bahnbrechend und vorbildlich für die Wiener Meister wirkte; umso wertvoller

[1] Es war der treffliche Stich von J. E. Mansfeld, der 1781 bei Artaria erschienen war. Vgl. das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeistes Ph. E. Bach, Hamburg 1790"; die Angabe „unter Glas und Rahmen" legt nahe, daß das Bild einen der Räume der Bachschen Wohnung zierte.

[2] Vgl. C. F. Cramer. a. a. O. I, 1783, S. 359f. Haydns Stabat mater nahm in den 1770er und 1780er Jahren in der Wertschätzung des deutschen Publikums den Rang ein, der später den großen Oratorien des Meisters zufiel.

[3] Schick (geb. im Haag 1756) und Tricklir (geb. zu Dijon 1750) gehörten zu den größten und beliebtesten Virtuosen ihrer Zeit und waren wie Fr. L. Benda, ein Sohn von Emanuels Freund Georg Benda, auch kompositorisch tätig.

[4] Vgl. C. F. Cramer, a. a. O. I, 1783, S. 153. Vgl. a. Joseph Sittard, a. a. O. S. 130ff. Hier ist das Datum des letzten Konzerts irrtümlich für 1. Mai 1783 angegeben.

[5] Die Erstausgabe mit der Widmung „Dediès au gran Duc de Russie", gestochen von Huberty, erschien bei Artaria in Wien (Plattenzahl 26 und 27). Ein Nachstich „Six Quatuors ou Divertissements à deux Violons, Taille et Basse" erschien als „Oeuvre XIX" bei Hummel. Vgl. Johann Friedrich Reichardt. Musikalisches Kunstmagazin, 1782, S. 13 u. 15.

[6] C. F. Cramer, a. a. O. I (1783), S. 259f.

[7] Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921 (zuerst erschienen 1899).

wird uns sein günstiges Urteil über die ersten bewußt thematisch gearbeiteten Quartette Haydns[1]. Und es ist kein Zufall, wenn Johann Friedrich Reichardt auf Grund gerade dieser Werke in die begeisterten Worte ausbricht: „Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist"[2].

Haydn hat seine große Verehrung für den Hamburger Meister unwandelbar bis an sein Lebensende bewahrt. Rochlitz gegenüber äußerte er sich über die erhebende Wirkung, welche Emanuels Werke stets auf ihn ausübten: „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder mutlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen[3]". Noch wenige Monate vor Bachs Tod begehrt er von seinem Verleger Artaria Kompositionen des Hamburger Meisters: „Nebst dem bitte ich auch mir die letzten zwei Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden[4]". Einer persönlichen Begegnung mit Bach, die Haydn einige Jahre später anstrebte, war der Tod zuvorgekommen: am 14. Dezember 1788 war Philipp Emanuel Bach gestorben, und als Haydn Ende August 1795, wie Dies berichtet[5], auf der Reise von London nach Wien absichtlich Hamburg berührte, um Bach kennen zu lernen, kam er zu spät; von des Meisters Familie fand er nur noch die Tochter Anna Carolina Philippina am Leben. Die Überlieferung von Dies erscheint allerdings etwas zweifelhaft; es ist kaum anzunehmen, daß Haydn der Tod des in seiner Zeit so berühmten Hamburger Meisters volle sieben Jahre lang verborgen geblieben sein sollte. Der Kern an der von Dies offenbar mißverstandenen Überlieferung dürfte vielmehr sein, daß Haydn, der laut Fremdenverzeichnis der Hamburger Wöchentlichen Nachrichten in der Tat am 19. August 1795 in Hamburg eintraf und bei dem Buchhändler Herold abstieg[6], bei dieser Gelegenheit die überlebende Familie Bachs aufzusuchen beabsichtigte, von ihr aber wider Erwarten nur noch die einzige Tochter des Meisters am Leben traf; er hatte wohl erwartet, Bachs Gemahlin noch zu sehen, die allerdings ganz kurz vorher, nämlich am 19. Juli des Jahres gestorben war[7]. Daß Haydn aber in Bachs handschriftliche Spätwerke, wie sie die Tochter treulich verwahrte, in Hamburg Einsicht nehmen durfte, ja sogar einige davon bei dieser Gelegenheit zum Geschenk erhielt oder käuflich[8] erwarb, ist so gut wie sicher.

---

[1] Zum Problem der thematischen Arbeit bei Ph. E. Bach vgl. Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 107f.

[2] Johann Friedrich Reichardt, a. a. O. S. 205.

[3] Friedrich Rochlitz, a. a. O. Bd. IV, Leipzig 1832, S, 274.

[4] Ludwig Nohl, Musikerbriefe, Leipzig 1873, S. 102. Der Brief ist datiert vom 16. Februar 1788.

[5] A. Chr. Dies, a. a. O. S. 157f.

[6] Hamburger Wöchentliche Nachrichten, 22. August 1795. Bei Herold hatte Ph. E. Bach mehrere seiner Werke verlegt, so vor allem 1780/81 die Geistlichen Gesänge nach Texten des Hamburger Pastors Sturm (Wq. 197/198). Über Sturm und Bachs Komposition seiner Lieder vgl. Heinrich Miesner, Ph. E. Bach in Hamburg, Heide 1929, S. 42f.

[7] Vgl. C. H. Bitter, a. a. O. Bd. II, S. 127, Anm. 2 (Todesanzeige) und Heinrich Miesner, a. a. O. S. 48ff.

[8] Vgl. die Anzeige der Tochter in Nr. 122 des Hamburger Unpartheiischen Correspon-

Während Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis seltsamerweise keine Werke Haydns anführt, finden wir in Haydns eigener Musikaliensammlung zahlreiche Kompositionen des Hamburger Meisters. Haydns musikalischer Nachlaß wurde nach seinem Tode nahezu vollständig von seinem fürstlichen Herrn und Gönner, dem Fürsten Nikolaus Esterházy erworben; er wird noch heute im fürstlichen Archiv sorgfältig verwahrt. Ein handschriftliches Inventar dieses Nachlasses[1] führt unter den „geschriebenen Musikalien von verschiedenen Componisten" zwei Werke Emanuels an, die aus seinen letzten zwei Lebensjahren stammen, eine Phantasie für Klavier und obligate Violine und ein Quartett für Klavier, Flöte, Bratsche und Violoncello. Beide Werke sind bis heute ungedruckt geblieben und waren stets ungemein selten[2]; außer den Autographen und Haydns Exemplaren, die noch heute im fürstlich Esterházyschen Archiv erhalten sind[3], existieren von der Phantasie nur noch drei Exemplare, von dem Quartett gar nur noch ein einziges[4]. Es ist überaus naheliegend, daß Haydn beide Handschriften bei seinem Hamburger Besuch von Bachs Tochter erhielt, denn sonst waren sie damals kaum erhältlich. Allerdings kann noch eine andere Möglichkeit der Erwerbung dieser wertvollen Stücke durch Haydn in Frage kommen, nämlich diejenige, daß der Meister sie aus dem musikalischen Nachlaß des mit Emanuel nahe befreundeten Barons Gottfried van Swieten erhielt, den Haydn selbst nach der Inventarisierung Karl Leopold Rölligs geschätzt hatte[5]. Ein in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts entstandener Katalog von Haydns Bibliothek[6], den sein Faktotum Joseph Elsler angefertigt hat, nennt die beiden Werke noch nicht und es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Haydn sie erst nach der am 11. Mai 1804 erfolgten Lizitation des van Swietenschen Nachlasses[7] erworben hat. Ähnlich steht es noch mit einigen anderen Handschriften Ph. E. Bachscher Werke, die im Elslerschen Verzeichnis fehlen, während sie der Nachlaßkatalog Haydns anführt, mit einer „Freyen Fantasie p. Clav." und einem „Conc. für 2. Pianofortes mit dem Orchester in

denten vom 29. Juli 1795, in der sie mitteilt, daß sie seit dem Tode ihrer Mutter den Handel mit den Musikalien ihres Vaters und Großvaters selbst weiterführe (C. F. Bitter, a. a. O. II, S. 127, Anm. 2).

[1] Katalog der hinterlassenen Kunstsachen des ... verstorbenen Herrn Joseph Haydn, Fideikommißbibliothek Wien (Porträtsammlung der Nationalbibliothek), angefertigt von dem Schätzmeister Ignatz Sauer, mit Bemerkungen Eyblers. Die beiden im folgenden genannten Werke Ph. E. Bachs finden sich in diesem Verzeichnis unter Nr. 542 und 543.

[2] Es handelt sich um Wq. 80 und 94. Eine Erstausgabe beider Werke bereitet der Verfasser vor; eines der drei späten Klavierquartette, zu denen Wq. 94 gehört, ist bereits (Münster) erschienen.

[3] Alte Signatur: Sammlung Haydn Nr. 101/90 und 101/91. Leider ist das fürstliche Archiv derzeit unzugänglich, so daß nähere Einzelheiten an Hand der Exemplare selbst nicht festgestellt werden konnten.

[4] Aufstellung der Quellen bei Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 65, 162 und 164.

[5] Vgl. Reinhold Bernhardt, Aus der Umwelt der Wiener Klassiker, Freiherr Gottfried van Swieten, im Bär-Jahrbuch 1929/30, Leipzig 1930, S. 163. Bernhardt stützt sich bei dieser Stelle auf Briefe Griesingers, wie er mir freundlichst mitteilte.

[6] „J. Haydns Verzeichniß musicalischer Werke theils eigner, theils fremder Composition", London, British Museum. Otto Erich Deutsch, dessen Freundlichkeit ich die Kenntnis dieses Verzeichnisses nach den im Photogrammarchiv für musikalische Meisterhandschriften in Wien befindlichen Photographien verdanke, limitiert den Entstehungstermin der Handschrift auf frühestens 1807. Eine Untersuchung über den Katalog aus seiner Feder steht bevor.

[7] Vgl. Reinhold Bernhardt, a. a. O. S. 163.

Partitur'"; auch diese beiden Handschriften stammen möglicherweise aus van Swietens Nachlaß.

Außer diesen handschriftlichen Werken des Hamburger Meisters besaß Haydn noch eine größere Anzahl von Originalausgaben seiner Werke, die sich sowohl in dem erwähnten Elslerschen Verzeichnis als im Nachlaßinventar des Schätzkommissärs Sauer angeführt finden. Es sind dies folgende Drucke und Stiche: die dritte und fünfte Sammlung der Klaviersonaten für Kenner und Liebhaber vom Jahre 1781 bzw. 1785[2], die zweite Sammlung der geistlichen Gesänge nach Sturm vom Jahre 1781[3] und die Partitur des großen doppelchörigen Heilig von 1779[4]. Nur im Elslerschen Verzeichnis findet sich zudem die Partitur der doppelchörigen zwei Litaneien aus dem Jahr 1786[5]; sie sind unter den „Compositions-Büchern" angeführt, womit Haydn zugleich seine Ansicht über diese in der Tat einzigartige Kompositionslehre in nuce abgibt. Diese verhältnismäßig sehr stattliche Anzahl von Werken Ph. E. Bachs in Haydns Sammlung — kaum ein anderer Meister außer Gregor Joseph Werner ist darin mit so vielen Nummern vertreten — sind ein Beweis dafür, daß Haydn es mit dem Studium der Werke Emanuels sehr ernst nahm; treffen wir doch hier Proben aus allen Schaffensgebieten des Hamburger Meisters, dem Lied, der Kirchenmusik, der Kammermusik und dem Konzert. Die Preußischen Sonaten und das Klavierlehrbuch Emanuels, die Haydn nach den Angaben von Dies und Griesinger in seiner Jugend besessen hatte, wie auch die oben erwähnten Litaneien fehlen im Nachlaß; sie dürften schon vor des Meisters Tod in andere Hände gelangt sein.

Auch der Salzburger Bruder des Meisters scheint sich näher für die Werke Ph. E. Bachs interessiert zu haben, ob auf Grund einer Anregung seines Bruders oder aus eigener Initiative bleibt ungewiß. Jedenfalls steht fest, daß Michael Haydn die Autographe von zwei Klavierwerken Emanuels besessen hat[6].

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Joseph Haydn durchaus nicht in so großer Unkenntnis der Werke von Philipp Emanuel Bachs großem Vater lebte, wie man im allgemeinen anzunehmen geneigt ist. In seinem Nachlaß fanden sich von Johann

---

[1] Wohl Wq. 46 oder 47; letzteres Werk stammt von 1788. Möglicherweise ist das im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 544 neben der Fantasie (Nr. 541) angeführte Konzert identisch mit dem im Elslerverzeichnis unter Abt. II. Nr. 177 angeführten „Concerto fürs Pianoforte in der Partitur". Heute befinden sich Fantasie und Konzert im fürstlich Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 101/89 und 101/92.

[2] Wq. 57 und 59. Im Elslerverzeichnis unter Abt. I, Nr. 69 und 117, im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 263 und 264. Heute im fürstlich Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 95/19 und 95/21.

[3] Wq. 198. Im Elslerverzeichnis unter Abt. I. Nr. 60, im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 266. Heute im fürstlich Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 111/16.

[4] Wq. 217. Im Elslerverzeichnis unter Abt. I. Nr. 102, im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 265. Heute im fürstl. Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 216/26 (oder 113/35?).

[5] Wq. 204, im Elslerschen Verzeichnis unter Abt. III. Nr. 31. Vgl. Heinrich Miesner, a. a. O. S. 111 („eine bewundernswerte Beispielsammlung zur Generalbaßlehre").

[6] Deux morceaux pour Piano, 19 Seiten von Ph. E. Bachs Hand; der Vorbesitzer hatte sie nach einem Vermerk auf der Handschrift im Jahr 1802 in Salzburg von Michael Haydn zum Geschenk erhalten. Die Handschrift befand sich zuerst im Besitz des Baron de Trémont, ancien conseiller de l'Etat et préfet de l'Empire, dann in der Auktion Laverdet-Paris (9. Dez. 1852) und schließlich in den Lagerkatalogen J. A. Stargardt-Berlin Nr. III (1853) und VI (1853). Ihr heutiger Verbleib ist vorläufig unbekannt.

Sebastian Bach die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers[1], zwei Hefte Motetten[2] und erstaunlicherweise sogar eine handschriftliche Partitur der *H*moll-Messe („Bach Sebastian, Missa à 5 voci, 2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 3 Trombe, Tamburi[3], 2 Traversi, 2 Oboe, 2 Violini, 1 Viola è Continuo in Partitur"), zu welch letzterer der Schreiber des Nachlaßkatalogs bemerkt: „sehr nett geschrieben und gut erhalten. Ein höchst schätzbares Exemplar[4]". Es ist wahrscheinlich, daß der Meister die Abschrift der Messe erst in seinen allerletzten Lebensjahren von dem Wiener Verleger und Musikhändler Johann Traeg erworben hat, da offenbar dasselbe Exemplar von diesem im Jahr 1804 zum Kauf angeboten wurde[5], wie sehr viele andere Werke Johann Sebastian Bachs, darunter das Magnifikat, das Weihnachtsoratorium, Phoebus und Pan, die Motetten und unzählige Klavier- und Kammermusik; Traeg, der eine so reiche Auswahl wohl kaum ohne Sicherheit eines Erfolges in Wien angeboten hat, zeigt übrigens schon 1799 dem Wiener Publikum J. S. Bachs Kunst der Fuge zum Verkauf an[6]. Diese Menge von öffentlich verkäuflichen Werken Johann Sebastian Bachs z. T. sogar seltener Art in Wien läßt die Fraglichkeit der ziemlich allgemein verbreiteten Ansicht, daß man die meisten der Werke des Großmeisters erst seit Felix Mendelsohns Wirken wieder kennen lernen konnte, in einem neuen Licht erscheinen. Daß davon gerade im katholischen Wien so zahlreiche in Abschriften im Handel waren, ist freilich eine ganz erstaunliche Tatsache.

Unmittelbarer als Johann Sebastian Bach hat auf Haydn jedoch Philipp Emanuel gewirkt, wie wir gesehen haben. Schon Charles Burney erkennt in dem 1789, also unmittelbar nach des Hamburger Meisters Tod geschriebenen vierten Band seiner Musikgeschichte den wesentlichen Einfluß, den dieser auf Haydn übte, wenn er schreibt: „Wenn Haydn je an einem großen Meister als Vorbild emporblickte, so scheint dies C. P. Em. Bach gewesen zu sein: die kühne Modulation, die Ruhepunkte, Pausen, der freie Gebrauch von Chromatik und unerwarteten Flügen der Phantasie bei Haydn erinnern uns häufig an Bachs frühe Werke, mehr als an die eines andern Komponisten. Aber beim Schreiben für Streichinstrumente hat er sein Vorbild an Leichtigkeit und Erfindung übertroffen. Einfälle, Launen, selbst Possen erscheinen bei Haydn natürlich, welche in den Werken seiner Nachahmer geradezu

[1] Nahezu alle diese Werke sind schon im oben genannten Elslerschen Katalog der Sammlung Haydns angeführt. Das Wohltemperierte Klavier finden wir hier in seinen beiden Teilen als Druck aus H. G. Nägelis 1801 in Zürich erschienener Publikation „Musikalische Kunstwerke im strengen Stil" unter Abt. I. Nr. 49 und außerdem in seinem zweiten Teil handschriftlich unter Abt. II. Nr. 216 angeführt. Beide Exemplare kehren im Nachlaßkatalog unter Nr. 267 und 545 wieder; der Druck befindet sich heute im fürstl. Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 97/40. Die Handschrift des zweiten Teils scheint verschwunden.

[2] „Motetten in Partitur, mit deutschen Texte, Leipzig, groß fol." Im Elslerverzeichnis unter Abt. I. Nr. 128/129, im Nachlaßverzeichnis unter Nr. 266a. Heute im fürstl. Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur Sammlung Haydn Nr. 113/35.

[3] Der Ausdruck „Tamburi" statt Tympani kommt in jener Zeit in Wien oft vor.

[4] Diese Handschrift ist im Elslerschen Verzeichnis noch nicht angeführt. Dagegen nennt sie das Nachlaßverzeichnis unter Nr. 546. Auch scheint sie im fürstl. Esterházyschen Archiv unter der alten Signatur I 27/272 erhalten zu sein.

[5] Erster Nachtrag zum Katalog Traeg, 1804, S. 58. Exemplar in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[6] Hauptkatalog Traeg, 1799. Exemplar ebenda.

als Grille und Affektation wirken. Em. Bach pflegte getadelt zu werden wegen seiner fremdartigen Modulation, Rauheiten und Schwierigkeiten; aber ähnlich wie bei den harten Worten Dr. Johnsons [1], mit denen sich das Publikum nach und nach aussöhnte, nimmt sich jeder deutsche Komponist die gleichen Freiheiten wie Bach, und jeder englische Schreiber gebraucht Johnsons Sprache ungestraft[2]".

Heute wissen wir wohl, wie stark Haydns Kunst von der Ph. E. Bachs genährt wurde[3], ohne daß wir auf die burleske Erklärung dieser Erscheinung verfallen, die der erwähnte englische Rezensent vom Jahre 1784 sich zurecht legte. Wir haben Plagiat und Parodie in musikalischen Dingen von schöpferischer Anregung unterscheiden gelernt; wer vermöchte heute noch etwa Anton Bruckner ernstlich vorzuwerfen, daß er sich Wagnerscher Ausdrucksformen bediente, um sie mit seinem eigenen Geiste zu erfüllen? Die Wiener Meister der klassischen Zeit und nicht zuletzt Joseph Haydn sind an der Tradition eines ganzen Jahrhunderts gewachsen und brauchten sich dessen nicht zu schämen. Ein Quentchen von dieser ihrer schöpferischen Unbefangenheit, die zugleich Ehrfurcht vor dem Leben der Kunst und Wissen um das Geheimnis ihres organischen Wachsens und Werdens bedeutet, wäre so vielen Schaffenden der Moderne zu wünschen!

Zweites Heinrich-Schütz-Fest der Neuen Schützgesellschaft

Von

Walther Vetter, Hamburg

Das zweite Fest der Neuen Heinrich-Schütz-Gesellschaft fand am 27. und 28. Februar in Flensburg statt. Vom ersten bis letzten Worte, das anläßlich dieses Festes gesprochen wurde, vom ersten bis letzten Tone, der erklang, gewann der Hörer den Eindruck, daß man geistig und künstlerisch, aber auch in der ganzen Organisation, mit leidenschaftlicher Eindringlichkeit um Heinrich Schützens Persönlichkeit gerungen hatte und nun mit gleicher Intensität bestrebt war, sein Erlebnis einem großen Publikum zu vermitteln. Einer Schütz-Gemeinde? Nein, viel-

[1] Gemeint ist der bedeutende englische Publizist und Gelehrte Samuel Johnson (1709 bis 1784), Shakespeare-Herausgeber und geistreicher Satiriker nach dem Vorbild Juvenals. Auffallend ist, wie gern sowohl Ph. E. Bach als Haydn mit englischen Satirikern verglichen wurden; so wurde Haydn mit Lawrence Sterne (Yorik) in Parallele gesetzt. Vgl. Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 23.

[2] Freie Übersetzung aus Charles Burney, A General History of Music, Bd. IV, London 1789, S. 596. Der englische Originaltext findet sich auch bei Ernst Fritz Schmid, a. a. O. S. 64, Anm. 6 wiedergegeben.

[3] Vgl. C. H. Bitter, a. a. O. I S. 44ff. und 106ff., II S. 104ff., ferner Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I, Bd. I (3. Aufl., Leipzig 1898) S. 67, und besonders Rudolph Steglich, a. a. O. S. 125ff., endlich Otto Vrieslander, C. Ph. E. Bach, München 1923, S. 46ff. und 72 sowie Alfred Schnerich, Joseph Haydn und seine Sendung, II. Aufl. Zürich-Wien-Leipzig 1926, S. 45f., 228 und 242f. Demgegenüber fällt Carl Mennickes seltsame Äußerung: „die geistige Welt der Sonaten Phil. Emanuels hat die Wiener nicht befruchten können" (Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker nebst Biographien und thematischen Katalogen, Leipzig 1906, S. 85) nicht ins Gewicht.

mehr tausenden von Menschen, von denen wohl fast ein jeder etwas Anderes, jeder aber etwas ganz Besonderes von Schütz erwartete. Denn das ist das Merkwürdige an der, wie es scheint, langsam in Gang kommenden Schützpflege unserer Zeit: des Meisters Werke sind in einem unwahrscheinlichen Grade ungekannt, und auch unter den „Fachleuten" dürfte kaum einer sich rühmen können, vertraut zu sein mit dem Gesamtwerke, und trotzdem braucht nur einmal ein zielbewußter Dirigent, in diesem Falle der Flensburger Nikolai-Organist Johannes Röder, nach dieser brachliegenden, „historischen" Musik zu greifen, so wird er dermaßen von ihrem Geiste besessen, daß er vor lauter Begeisterung kaum ein Ende des Musizierens finden kann, und die Hörerschaft, hierin liegt das noch Erstaunlichere, ist solchem Ansturm zwar weder geistig, noch seelisch, noch physisch gewachsen, aber sie gibt sich doch den Eindrücken Schützischer Kunst wie hypnotisiert hin. In Flensburg wuchs die allgemeine Teilnahme sogar derartig, daß der 1500 Sitzplätze aufweisende schlichtpompöse Saal des Deutschen Hauses im abschließenden Festkonzert 1800 Menschen Einlaß gab, so daß allein durch diese Fülle erwartungsvoll Harrender von vornherein die undefinierbare Atmosphäre eines „Großen Tages" gegeben war. Der Gedanke, daß sich hier eben der übliche Musikfest-Rummel aufgetan habe, liegt nahe, trifft aber nicht ganz den Kernpunkt. In diesem Falle erwies sich nämlich die Wahl des kleinen und entlegenen Flensburg als Feststadt als ungemein glücklich: seinem verhältnismäßig regen Musikleben war durch die H.-Schütz-Parole ein neuer Auftrieb gegeben, und was zunächst Sache einer Kleinstadt zu sein schien, wurde Angelegenheit des Kreises, ja der Provinz. Die geistig in einem unablässigen garstigen Grenzkampf stehenden Schleswig-Holsteiner fühlten sich plötzlich aus ihrer Vereinsamung herausgehoben und in Beziehung gestellt zu einer geschichtlichen Größe, die, das empfanden sie, und H. J. Moser deutete es in seinem Festvortrage an, dank ihrer dänischen Fahrten sogar einmal in Flensburgs Mauern geweilt haben könnte. Eine Angelegenheit, die im betriebsamen Gewühl der Großstadt nur zu leicht bloße Episode bleiben kann, nämlich die Schütz-Feier, wurde infolge der Wahl Flensburgs zum geistigen Mittelpunkt für einen ganzen Landstrich, und sogar das benachbarte Dänemark horchte auf.

Die Organisation des Flensburger Festes unterschied sich deutlich von derjenigen der früheren Feste. Das von der alten Schützgesellschaft aufgezogene Cellenser Fest von 1929 stützte sich auf die Kreise der Jugendbewegung, auf die Musikantengilde, überhaupt auf den Gemeinschaftsgedanken und die Idee der Überbrückung der Kluft zwischen Ausführenden und Aufnehmenden. Die Berliner Schütztage vom Spätherbst 1930 wurden wesentlich durch Mitglieder der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, also von „Fachleuten", nicht jedoch von eigentlichen Konzertkräften, bestritten. In Flensburg setzte sich der Gedanke der rein künstlerischen Aufführung unter straffster einheitlicher Leitung durch: als Solisten waren aufgeboten Anny Quistorp-Leipzig und Katharina Kirchheim-Berlin (Sopran), Irmgard Reimann-Berlin und Charlotte Wolf-Oschatz (Alt), Prof. G. A. Walter-Stuttgart und Heinz Marten-Berlin (Tenor), Kurt Wichmann-Halle und Kurt Rieger-Dresden (Baß); ferner neben anderen Instrumentalisten Richard Liesche-Bremen und Gertrud Trenktrog-Flensburg (Cembalo), Kurt Utz-Mainz und Gottfried Gallert-Norden in Ostfriesland (Orgel). Außerdem waren das Städtische Orchester und zahlreiche Oratorien-, Kirchen- und Schulchöre beteiligt. Die musikalische Gesamtleitung lag in Händen des jugendlichen Feuerkopfes Röder, der, gleichsam die personifizierte Energie, sich in Schützens Kunst förmlich verzehrte. Mir will scheinen, daß diese Art des Eintretens für den Altmeister im Vergleich zu den früheren Versuchen die richtigere war, zumal es Röder gelang, nicht nur den gewaltigen personalen Aufführungsapparat durch Monate angestrengtester Vorarbeit hindurch bei der Stange zu halten, vielmehr die Gesamtheit der Mitwirkenden zu enthusiasmieren und diese Begeisterung im entscheidenden Augenblick auf die Hörerschaft zu übertragen. Nur hierum kann es sich nämlich bei Schütz handeln. Wie

schwer es ist, eine ganze Gemeinde im Sinne des diesmal nicht in den Vordergrund gerückten Gemeinschaftsgedankens heranzuziehen, zeigte sich im St.-Nikolai-Festgottesdienst, als die Gesamtheit ihre säuberlich in Noten vorgedruckte Melodie „Vater unser im Himmelreich" abwechselnd mit den Choralvariationen aus Scheidts Tabulatura nova bzw. mit dem dreistimmigen M.-Praetorius-Satz sang oder gar die 8. Messe H. L. Haßlers (für achtstimmigen Chor) mittels ihrer liturgischen Interjektionen künstlerisch nicht gerade vorteilhaft profilierte.

Im übrigen setzte die Vortragsfolge das Programm der früheren Schützfeste, es ergänzend, sinnvoll fort. Die „Historien" im engeren Sinne blieben unberücksichtigt, aber ihr Geist, der Geist charakteristisch gestalteter seelischer Bewegtheit, war in den meisten Werken lebendig, die man vornehmlich aus den Psalmen Davids von 1619, den Beckerschen Psalmenliedern von 1628, den Kleinen geistlichen Konzerten von 1636 und 39, den Symphoniae sacrae von 1629, 47 und 50, der Geistlichen-Chormusik von 1648 entnommen hatte und zu denen nicht zuletzt das Canticum Simeonis von 1657 und die Exequien von 1636 gehörten. Den beiden vornehmsten für die Schützwiedergabe geltenden Voraussetzungen genügten Chor und Solisten: sie interpretierten mit phonetischer Deutlichkeit und musikalischer Inbrunst „das Wort", das Wort im materiell-technischen und im metaphysischen Sinne, und sie vergaßen darüber nicht, daß Schütz kein Prediger, vielmehr Musiker ist, also gesungen werden will. Wissen wir doch, daß der Meister bewußt auch solche (deutschen) Texte vertonte, die „denen Fundamenten" der Dichtkunst erheblich widersprachen; daß er solche silbenzählenden Poesien komponierte, weil es ihm „nicht sowohl auf die künstlichen poetischen Sätze, als auf ihre geistreiche Auslegung" ankam und „durch dergleichen gute Auslegung unsere Gedanken dergestalt in eine beständige Andacht entzückt gehalten würden, daß wir die Poesie so genau nicht observierten". Der Komponist bleibt nicht an isolierter Wortdeutung haften, er bedient sich ihrer auf die ihm ureigene, höchst eindringliche Weise lediglich, um zu einer neuen, höheren Auslegung im Sinne seiner (Ton-)Kunst zu gelangen. Das gilt in gleichem Maße für Schützens geistliche, wie für seine weltliche Musik, von welch letzterer das Flensburger Fest trotz Einfügung eines rein weltlichen, hauptsächlich älteren und jüngeren Zeitgenossen gewidmeten Konzerts im Stadttheater nur allzu spärliche Kostproben bot: man hätte sowohl die Madrigale von 1611 als die späteren, „deutschen" Madrigale ausgiebiger heranziehen können. Auf richtigem Wege war man jedoch, wenn man sich im Gottesdienst mit einem einzigen repräsentativen und relativ eingängigen Werke von Schütz, dem doppelchörigen 8. Psalm, begnügte. In diesen Rahmen fügte sich übrigens die Predigt des Hauptpastors an St. Nikolai, H. Kähler, gut ein: die in der Form geschliffene, rhetorisch höchst wirksame Rede, die den männlichen Adel und die seelische Leidenschaft des unserer Zeit wichtige Aufgaben stellenden H. Schütz feierte, bewegte sich auf einem bemerkenswert hohen Niveau.

Es wäre allzu billig, wollte man sämtliche Merkmale des Flensburger Festes aufzählen, welche mangelnde Einsicht als „provinziell" kennzeichnen könnte. Hat sich der Begriff „Provinz" doch, wie dargelegt wurde, gerade in diesem Falle in aktivem und positivem Sinne bewährt. Gleichwohl muß angesichts der Flensburger Erfahrungen vor einer Überspannung des Festgedankens nach der berüchtigten Seite der Quantität hin gewarnt werden. Feste feiern ist ganz gewiß, wie Theodor Mommsen einmal gesagt hat, ein „ernstes Geschäft", es darf aber nicht für alle Beteiligte zu herkulischer Anstrengung ausarten. Der künstlerischen und menschlichen Erscheinung eines Schütz dient man schlecht, wenn man, eine letzten Endes doch undurchführbare Vollständigkeit erstrebend, ihr im Konzertsaal Aufführungen von lähmender Länge widmet. Das steht nicht im Widerspruch zu meiner Feststellung, daß die allgemeine Teilnahme von Konzert zu Konzert wuchs. Der alle Darbietungen besuchende Hörer wurde dank der geschickt sich steigernden Programmfolge immer erneut geradezu aufgepeitscht, aber die Mehrzahl des Publikums wurde zu einer

Auswahl genötigt, und gerade hierin liegt, im Sinne einer organischen Schützpflege, eine Gefahr. Zusammen mit Werken von Frescobaldi, Sweelinck, H. L. Haßler, Schein, Scheidt, M. und H. Praetorius, Bruhns, J. K. F. Fischer, Weckmann, G. Muffat, Ph. H. Erlebach, Buxtehude u. a. wurden in anderthalb Tagen nahezu hundert teilweise ausgedehnte oder zyklische Kompositionen aufgeführt, darin lag ein, man muß es aussprechen: ein groteskes Übermaß. Bewundernswert blieb dabei die geistige und physische Ausdauer des ausgezeichnet klingenden, im Schlußkonzert durch die letzten Reserven gewaltig verstärkten Chors, und trotzdem rächte sich die ungeheure Überspannung der Leistungsfähigkeit: der dreichörige Weihnachtsgesang „Haec est dies" des M. Praetorius verunglückte in den Männerstimmen vollkommen, weil den Dirigenten nach der Überlast der Festtage vorübergehend die Nerven verließen.

Wenn die Wahl einer Überzahl, teilweise einander in Form und Gehalt sogar nahe verwandter Werke einer durchaus deplazierten „philologischen Gründlichkeit" entsprang, so verzichtete Mosers Festvortrag über „H. Schütz und das Evangelium" sehr zu seinem Vorteil auf jegliche betonte Gelehrsamkeit. Trotzdem gab der Erste Vorsitzende der Neuen Schützgesellschaft in der Eröffnungsfeier verschiedene bedeutungsvolle Ergebnisse eigener Forschung und Überlegung bekannt, wie sie neuerdings in seinem Buche „Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums", Veröffentlichungen d. Staatl. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik II, Leipzig 1931, niedergelegt worden sind. Der Vortragende ging davon aus, daß jede einzelne von den in Flensburg aufgeführten Schützischen Kompositionen auf Evangelientexte in ihren eigenen Gottesdienst und an einen bestimmten Festtag gehöre, z. B. „Ich bin eine rufende Stimme" zum 4. Advent, „Sei gegrüßet, Maria, du Holdselige" zum Tage der Heimsuchung Mariae usw. Nur innerhalb eines — wünschbaren — „Schützjahres" könnten alle diese Evangelienkompositionen jeweilig an ihrem perikopengerechten Platze aufgeführt werden. Als entscheidend wichtiges Kennzeichen der Schützischen Evangelien-Historien nimmt Moser den Umstand in Anspruch, daß sie die feierliche liturgische Evangelienlesung am Altare selbst und als solche in den Altargesang des Geistlichen eingebettet gewesen seien. Er skizzierte die hierauf abzielende Entwicklung seit dem 13. Jahrhundert, wobei er die reich bedachten Evangelien-Melodien des 14./15. Jahrhunderts würdigte und das um 1420 anzusetzende Breslauer „pulchrum evangelium" erwähnte, dessen Sätze in je ein dreistimmiges Organum münden. Für den weiteren geschichtlichen Verlauf zog Moser sinngemäß die Passionsvertonung heran, bei dieser Gelegenheit die Obrechtsche Motettenpassion aus ihrer bis vor kurzem angenommenen entwicklungsgeschichtlichen Isolierung lösend. An den mehrstimmigen Turbae, den Vorläufern des Obrechtschen Werkes, an den späteren polyphonen Lesungen mit ihren leidenschaftlichen Texten (Josquin, Isaak, la Rue) habe die Affektmusik der Renaissance ihre Sprache formen gelernt. Mit Recht sieht Moser in dem Umstand, daß beispielsweise Galliculus auch die liturgischen Begrüßungsformeln mehrstimmig gesetzt hat, eine wichtige Stütze seiner These von der unmittelbaren „Altarfunktion" dieser Gesänge. Die weitere Entwicklung des von protestantischen und katholischen Kirchenmusikern mit gleicher Liebe gepflegten polyphonen Evangeliums schilderte der Redner von Homerus Herpol 1565 bis zur Organisierung zweier ganzer Jahrgänge durch den Hofkapellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen, des Schützmäzens. Auf diese Weise war die Entwicklung lückenlos aufgewiesen bis zu Schütz, der während seiner Kasseler Zeit Gelegenheit zum gründlichen Studium dieser musikalischen Literatur hatte. Unbedingt beizustimmen ist Moser, wenn er der polyphonen Ausgestaltung der Evangelienlesung im modernen Gottesdienst nach dem Muster jener Zeiten nicht das Wort redet. Er will die mehrstimmige Evangelienmusik lediglich als „zusätzliche Motette" zugelassen wissen. Gleichwohl trat er lebhaft dafür ein, daß Schützens „Evangelia" keineswegs als Erzeugnisse einer „romantischen Künstlerlaune", daß sie vielmehr als „auftraggebundene Zweckkunstwerke des Dresdner Hofkantors" zu verstehen und gerade deshalb besonderer Bewunderung wert seien. Um nicht mißverstanden zu werden, fügte Moser nach-

drücklichst hinzu, daß die Bindung an den kirchlichen Rahmen Schützens Phantasie nicht fessele, sondern beflügele. Es bleibt also dabei: nicht als Prediger oder Liturg, vielmehr als deutscher protestantischer Musiker und Künstler spricht H. Schütz am unmittelbarsten zu uns, und die Hemmungen dieser Welt, zu denen für ihn auch die kirchlich-liturgischen Schranken gehörten, hat er mit gleicher Sieghaftigkeit überwunden wie später Bach.

Zum organisatorischen Gelingen des Flensburger Festes trug der unter dem Vorsitz des Oberrentmeisters Paulsen arbeitende Ortsausschuß Entscheidendes bei. Wichtige Dienste leistete den Tausenden von Hörern die Festschrift, in welcher Alfred Heuß in seiner sicher zupackenden, kernigen Art manches kluge und originelle Wort zu Schützens Kunst ausspricht. Wer sich künftig mit Schütz und seiner Schreibweise beschäftigt, sollte an diesen scheinbar flüchtig hingeworfenen, in Wirklichkeit bis ins kleinste durchdachten Ausführungen nicht vorbeigehen.

Miszellen

Zu Paul Hofhaimer. Zur Biographie des Komponisten von H. J. Moser und zu meinem Nachtrag in ZfM XIII, S. 290 kann ich eine erwünschte Ergänzung bringen. In einem Kalender (Staatsbibl. München, Eph. Astr. 128a), dessen Jahrgänge 1513—24 im Besitz von Wolfgang Krieger, Kaplan beim Heiliggeiststift und Benefiziat zu Allerheiligen beim Dom in Passau waren, hat dieser, nach verschiedenen Anzeichen ein besonderer Freund der Künstler, schriftliche Eintragungen gemacht. Zum 7. Juni 1519 ist nun vermerkt: *Celebravit Nuptias Aureatus Miles Dms. Paulus Hofhaimer cum Ursula, filia Franz Kolb.* Der Großvater der Braut, Lorenz Kolb, 1450—96 siegelfähiger Bürger von Passau, betrieb den Handel und belieferte insbesondere die Klöster mit feinen Tuchen und Brokaten zu Meßgewändern. Sein Geschäft warf so viel Geld ab, daß sein Sohn Franz durch die übliche Vorauszahlung der Gefälle an den Fürstbischof bzw. gegen Darlehen das Amt des Mautners 1495—99 und 1505—(nachweislich 1516, aber wahrscheinlich) 1520 übertragen erhielt. Damit waren natürlich reichliche Einkünfte verbunden, so daß er zu den ausgezeichneten Patriziern der Stadt gehörte und auch Hausbesitz sein Eigen nannte. Sein Wappen zeigt zwei gekreuzte goldene Streitkolben auf rotem Grunde. 1509/10 bekleidete er auch das vom Bischof zu verleihende Amt des Bürgermeisters. 1500—04 wurde er im Mautamt abgelöst, d. h. ihm dieses gekündigt und für 1400 Gulden dem Ambros Neuburger übertragen; eine Tochter desselben hat später den Komponisten Ludwig Senftl geheiratet. P. Hofhaimer hat sich also seine Frau aus dem gleichen Kreis hochbegüterter, einflußreicher und zweifellos auch gebildeter und kunstfreundlicher Familien von Passau geholt, wo wir in der gleichen Zeit eine hohe Blüte der Malerei und Bildhauerei feststellen können. Wie sich die Bewerbung und Heirat in den sonstigen Lebensgang Hofhaimers eingliedert, muß weiterer Forschung überlassen werden.

Wolfg. M. Schmid (München).

Die Frage Erich H. Müllers nach der Herkunft des angeblich W. Fr. Bachschen Klavierstücks, in den Miszellen des letzten Heftes (S. 278), hat sich schnell gelöst. Herr Dr. Rudolf Steglich-Erlangen teilt mit, es stehe als Nr. V mit der Überschrift „W. S_{**}." in den *Six Diverses Pieces pour le Clavecin ou le PianoForte, composées par J. A. P. Schulz,* die als *œuvre premier* 1778 bei Jean Julien Hummel in Berlin gedruckt sind. Dort präsentiert sich der Anfang des Stücks durch akkordische Begleitung viel reicher als in der Dresdner Handschrift. Wer diese W[ilhelmine] S. jedoch gewesen ist, läßt sich vorläufig nicht feststellen.

Philologisches zum Locheimer Liederbuch. Die von Konr. Ameln besorgte Faksimile-Ausgabe des Locheimer Liederbuchs[1] hat die Forschung endlich von den hemmenden Bindungen der veralteten Erstausgabe von F. W. Arnold und Bellermann[2] befreit.

Neben anderen Unkorrektheiten läßt sich nun auch die ungenaue Wiedergabe der für die Verfasserfrage wichtigen Notiz in hebräischen Lettern auf S. 15 der Hs. richtig stellen. Arnold schließt bekanntlich aus dieser Eintragung, der Schreiber und Besitzer des Liederbuchs sei ein Jude gewesen, wobei er sich auf ganz vage und ungenau gefaßte Kriterien der jüdisch-deutschen Schreibweise stützt (a. a. O., S. 12/13). Längst hat man die praktische Unmöglichkeit dieser Annahme eingesehen, wenn sie auch in neueren Schriften noch hie und da spukt[3]. O. Ursprung[4] schließt aus diesem merkwürdigen Auftreten einer hebräisch notierten Inschrift auf Kenntnisse dieser Sprache bei ihrem Schreiber und hält sie „für einen weiteren charakteristischen Beleg dafür, wie sehr um 1450 das Interesse für Hebräisch verbreitet war". Im Verlauf einer näheren Untersuchung wird sich aber herausstellen, daß eine solche Annahme nicht nur unnötig, sondern auch unmöglich ist.

Die fragliche Zeile lautet in genauer Übertragung aus der Hs.:

Ir ze lieb
דער אללערליעבזטענ בארבארא מיינם טרעוען ליעבזטען גמאקן
[der allerliebstenn barbara meinem treuen liebsten gemakn.]

Wie die Inschrift so in einer offenbar ungeschickten, vielfach der Kursiv angenäherten Quadratschrift dasteht, beweist sie zunächst durch ihre unmögliche Orthographie, daß ihr Verfasser nicht mit der Schreibweise der deutschen Juden vertraut war. Zieht man jüdisch-deutsche Schriften zum Vergleich heran[5], so ergibt sich für den Satz folgende regelrechte Schreibung:

דער אלר ליבשטן בארבארא מיינם טרייאן ליבשטן גימאקן } oder
דר ליבזטן טרוייאן ליבזטן גמאקן }
[Der alr libstn barbara meinm treien libstn gimakn } oder
Dr truien gmakn.] }

Am meisten fällt in der Hs. die ganz ungebräuchliche Schreibung des ei und des eu auf; ferner das ausgeschriebene Dehnungs-e in ‚liebsten', das Doppel-l und das ausgeschriebene unbetonte e in den Vor- und Endsilben. Das Doppel-n am Ende von ‚allerliebstenn' kommt in der im 15. Jahrhundert gepflogenen Rechtschreibung gelegentlich vor; es könnte auch auf einem Irrtum des unwissenden Schreibers beruhen, der das gewöhnliche hebräische ‚n' und seine im Alphabet daneben stehende Finalform für ein Zeichen hielt.

---

[1] Berlin 1925.

[2] Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II, Leipzig 1867.

[3] So: P. Nettl, Alte jüdische Spielleute und Musiker (Prag 1923), S. 33. — S. Levy, Das Judentum in der Musik, Erfurt 1930.

[4] O. Ursprung, Vier Studien z. Geschichte des deutschen Liedes: III. Wolflin Lochammers Liederbuch, AfM V (Leipzig 1923), S. 316ff. — Deutsche Überschriften in hebr. Lettern finden sich auch in der Heidelberger Hs. germ. 336 aus dem 15. Jahrh. Vgl. K. Bartsch, Die altdeutschen Hss. d. Universitätsbibl. Heidelberg (Heidelberg 1887), S. 81: Nr. 165.

[5] Aus dem 15. Jahrh. gerade liegen wenig Schriften vor. Einer der ersten zusammenhängenden jüdisch-deutschen Texte, der Urfehdeschwur des Erfurter Judenmeisters aus dem Jahre 1392 (J. Krakauer. Urkundenbuch z. Geschichte d. Juden in Frankfurt, Frkft./M. 1914) zeigt jedoch eine in den Grundsätzen gleiche Rechtschreibung, wie sie noch im Anhang zum „Sittenbuch" von 1542 gelehrt wird (vgl. Guedemann, Gesch. d. Erziehungswesens III, Wien 1888, Note 7. Dort auch, S. 160 Anm., über das Locheimer Ldb.).

Hieraus folgt klar, daß der Schreiber dieser Zeile über keinerlei Kenntnis der hebräischen Sprache und Schrift zu verfügen brauchte, was um 1450 auch noch eine seltene Gelehrsamkeit gewesen wäre; er hätte in diesem Falle auf jüdische Lehrmeister zurückgreifen müssen (was ja auch Reuchlin tat) und dann wohl mit der jüdisch-deutschen Orthographie Bescheid gewußt. Ihm bedeutete das Hebräische lediglich eine geeignete Geheimschrift für diese zärtliche Widmung, die nicht für jedermanns Auge bestimmt war. Eine irgendwoher erlangte alphabetische Tabelle der hebräischen Buchstaben tat für diesen Zweck das Ihre. —

Ein zweiter Punkt macht noch bei der Deutung dieser Inschrift Schwierigkeiten: das in seiner Herkunft nicht ohne weiteres klare Wort „gemaken". Man hat dafür „gemalen" lesen wollen[1], es steht jedoch das ‚k' so deutlich da, daß man schon einen groben Schreibfehler annehmen müßte; ein solcher ist wiederum nicht wahrscheinlich, weil das ‚l' in den wenigen Worten schon viermal vorkam. Sicherlich ist also wohl „gemaken" zu lesen, zumal auch in dem Augsburger Liederbuch[2] von 1454 ein „traut frelin" ähnlich mit „Frau, gemachel mein" angeredet wird.

Das Wort „gemak" findet sich im Mittel-Niederdeutschen (mnd) und im Mittel-Niederländischen (mnl):

mnl: ghemak (Gen. ghemakes) bedeutet Ruhe, Friede, Wohlgefallen, Freude, Lust u. ähnl.[3], was sehr gut in den Zusammenhang der Notiz im Liederbuch passen würde.

mnd wird dies Wort nur mehr in verengter Bedeutung gebraucht und kommt damit in unserem Zusammenhang weniger in Frage: gemack, gemake n. = a) Ruhe, Bequemlichkeit; b) Ort, wo man Ruhe hat, Gemach; c) Nutzung eines Eigentums[4].

Man wird sich also wohl der m.-niederländischen Auffassung zuwenden müssen[5].

Dem Schreiber des fraglichen Satzes stand demnach die niederländische Mundart nahe. Der durch diese Folgerung (sowie durch das Lied Nr. 18 „Ein vrouleen edel von naturen") in die Nordwestecke des deutschen Sprachgebiets gelenkte Blick macht dort eine weitere, bedeutsame Entdeckung: in der niederländischen Provinz Gelderland liegt eine Stadt Lochem, nahe dem größeren Zutphen, am Berkel-Fluß. Der Name dieser Stadt, dessen etwaige älteren Formen noch aufzusuchen wären, klingt auffällig an den Besitzervermerk auf S. 37 des Liederbuchs: „Wolflein von Lochamer[6] ist das gesangk puech" an. Wenn auch hiermit noch nichts unmittelbar gewonnen ist, so tritt jedenfalls den Lochheim, Locham, Lochau, die man bisher gefunden hat, noch ein neuer Ort an die Seite, dessen geographische Lage merkwürdig zu einer weiteren Feststellung paßt:

Auf S. 41 der Hs. unterzeichnet sich ein Frater Jodocus von Winßheim[7]. Bekannt ist das Kloster Windesheim bei Zwolle in Holland, das der Stammsitz der im 15. Jahrh. weitverbreiteten Windesheimer Kongregation und Ausgangspunkt der

---

[1] Haberl in Vjschr. f. Musikwissenschaft I (Leipzig 1885), S. 428, Anm. 1. — Nach ihm Ameln in seiner Ausg. d. mehrstimm. Sätze (Kassel), S. 7, wo das „treuen" der Hs. ungenau (wie auch bei Ursprung a. a. O., S. 318) mit „treien" wiedergegeben ist.

[2] F. Bolte, Ein Augsburger Liederbuch vom Jahre 1454. Alemannia (A. Birlinger), Bd. 18 (Bonn 1890), S. 116: Nr. 29.

[3] Francks Etymologisch Woordenboek der nederlandsche Taal (1912). — Oudemans, Middel- en Oudnederlandsch Woordenboek (1870).

[4] Schiller-Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch (Bremen 1876).

[5] Einfacher wäre, das ahd gamahho = socius, gamahha = uxor heranzuziehen. Vgl. altsächs. gimaco = aequalis (s. O. Schade, Altdeutsches Wörterbuch, Halle 1872/82). Jedoch ist eine entsprechende mnd Form nicht belegt oder wenigstens nicht lexikalisch registriert.

[6] Der etwas schwungvoll geratene Bogen (Unterschrift!) über dem Ende dieses Wortes deutet auf die abbrevierte Schlußsilbe „-er" hin, nicht auf Verdoppelung des m!

[7] Sehr undeutlich: Judocus de? von? Winßheim? -hofen?

„devotio moderna" genannten, religiösen Restaurationsbewegung war[1]. Diese 1395 konstituierte Brüderschaft — unter den Gründern war auch ein Priester Werner Keinkamp von Lochem — breitete sich auch in Deutschland mächtig aus: 1420 besaß sie mehrere Klöster in der Kölner Diözese und gründete oder übernahm viele Männer- und Frauenklöster, so in bzw. bei Frankfurt, Worms, Koblenz, Marbach, Würzburg, Bonn; Hildesheim, Goslar, Halle; Straßburg, Basel, Zürich u. a. Über einen Stützpunkt der Windesheimer in oder bei Nürnberg konnte ich allerdings nichts finden, jedoch würde bei der ungeheuren Ausdehnung der Windesheimer Kongregation gerade um die Jahrhundertmitte viel dafür sprechen, daß auch Frater Jodocus ihr angehört hat. Vielleicht stammte er auch selbst aus den Niederlanden (dann wohl aus dem Stammkloster selbst). Denn der von einem bretonischen Heiligen herrührende Name „Jodocus" ist gerade dort sehr verbreitet; in andern Gegenden selten, tritt er in den Niederlanden — auch als Josse, Joos, Josquin — häufiger auf: Josquin de Près, der Maler Joos van Cleve und Jodocus Vydt, der bekannte Stifter des Genter Altars, stellen sich ungezwungen als Beispiele ein. Ob nun das von O. Ursprung a. a. O. angeführte Reichsstädtchen Windsheim mit seiner Jodocuskirche (!) irgendwie mit der niederländischen Brüderschaft zusammenhängt, wäre noch zu untersuchen.

Auf alle Fälle gibt das dreifache: Lochem — Jodocus — Windsheim, daneben das Wörtchen „gemaken", zu denken. Vielleicht stammte die Familie Wolfleins aus den Niederlanden, was sich in dem Verkehr mit dem Landsmann Jodocus und in der Widmung an die Geliebte — mit dem vielleicht noch von den Eltern gehörten ndl. Kosewort — andeutungsweise ausprägt. —

Unter allen diesen Vermutungen dürfte nur eins deutlich sein, daß nämlich auch durch diese Untersuchung eigentlich nichts klarer geworden ist, daß vielmehr manche bisher einleuchtende Annahmen in das zweifelhafte Licht gesetzt wurden ‚Es geht so, es geht aber auch anders'. Hier bestätigt sich wieder einmal, was man bei musik- und vor allem kunstgeschichtlichen Fragen immer wieder erkennen muß: Die philologisch-urkundliche Methode versagt oft gerade, wenn es auf sie ankommt; so kann auch hier nur die stilkritische Untersuchung Klarheit schaffen, und im vorliegenden Falle wird dieser Weg zuerst in die niederländisch-burgundische Liedkunst[2] führen müssen. Herbert Loewenstein (Danzig).

Zur Leonin-Perotin-Frage. Mit aufrichtiger Freude begrüße ich das neue Licht, das Helmut Schmidt in dieser Zs. S. 129 ff. in die Notre Dame-Geschichte auf dem Wege der melodischen Analyse hineinträgt. Die hauptsächliche Konsequenz ist die, daß der *Magnus Liber* auch in der Fassung, die am wenigsten mit rhythmisch straffen Tenor-Partien ausgestaltet ist, d. h. in W_1 nicht in der ursprünglichen leoninischen Form vorliegt, sondern die Umarbeitung durch Perotin voraussetzt. Diese vom Verf. gleich am Anfang seiner Ausführungen ausgesprochene Konsequenz ist inbezug auf einen wesentlichen Teil von Friedrich Ludwigs Klassifizierung umstürzend (ob der Verf. dies deswegen nicht hervorhob, um den Anschein der Polemik zu vermeiden? in diesem Fall kann ich ihm nicht ganz zustimmen, denn ein direkter, aber sine ira et studio vorgebrachter Einwand kann nur der Klarheit dienen, wie es andrerseits eine nur allzu oft übersehene Forderung der Klarheit ist, daß man sich selbst ausdrücklich berichtigt, so oft sich dazu der Anlaß bietet). Es wird nun Sache weiterer Darlegungen sein zu zeigen, ob Leonin und Perotin wirklich so haar-

[1] Hierzu vgl. Grube in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon XII (2. Aufl., Freiburg 1901), S. 1686 ff. — I. G. R. Acquoy, Het Klooster te Windesheim en zijn invloed (Utrecht 1875/80). — Busch, Chronic. Windesheimense, hrsg. von Grube, Halle 1886 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen, XIX).

[2] s. Ameln in den Anm. zur Faksimile-Ausg., S. 15; vgl. auch Moser, Geschichte der deutsch. Musik I (nur 3. Aufl., Stuttgart 1926), S. 188.

scharf voneinander zu scheiden sind (an und für sich erscheint dies nicht so unglaubhaft angesichts dessen, daß diese Musik in ihrem Konstruktiven so Architekturverwandt ist), ob nicht doch eine gewisse Zone für Übergangsbildungen einzuräumen ist. Naturgemäß sind wir, wenn wirklich keine der erhaltenen Fassungen des Magnus Liber die leoninische ist, nur umsomehr auf die stilistische Prüfung angewiesen, doch werden wir gerade, da wir so sehr auf sie angewiesen sind, um so vorsichtiger vorgehen müssen (vielleicht werden äußere Anhaltspunkte aus der von mir seit Jahren vorbereiteten St. Martial-Ausgabe zu gewinnen sein). Indessen: nicht Vorbehalte möchte ich hier machen, sondern eher von meiner Seite eine Bestätigung bringen. Der, wie ich glaube, von mir geleistete Nachweis, daß die Hs. W_1 englischer Herkunft ist, und nicht nur die Hs. selbst, sondern auch ein Teil ihres Inhalts, vor allem der 11. Faszikel und die Tropen des Hauptkorpus, aber, wie ich später darzulegen gedenke, auch ein Teil der Conductus und wohl einige „Choralbearbeitungen", — dies und dazu die notorische Tatsache, daß W_1 paläographisch jünger ist als F, macht uns schon von vornherein geneigt, in W_1 nicht die ursprüngliche Fassung des Magnus Liber zu erwarten. Freilich bleibt die relative Rückschrittlichkeit der W_1-Fassung in bezug auf den Tenorbau bestehen; wie kommen wir um diese Tatsache herum? Zunächst sei daran erinnert, worin diese Rückschrittlichkeit besteht. Ludwig (Repert. 15 f., 21 f., 75 f.) hat bezüglich der auswechselbaren Teile der Choralbearbeitungen in W_1 und F, sowie bezüglich der Ersatzteil-Sammlung in W_1 konstatiert, daß die „Teile" innerhalb der Choralbearbeitungen in W_1 teils orgelpunktmäßig sind, teils in freigegliederten „Simplices-Gruppen" verlaufen (dies kann je nachdem Longae oder Doppel-Longae bedeuten) und nur selten „Formeln" aufweisen, während die betr. Teile in den Choralbearbeitungen in F und in der Ersatzteil-Sammlung von W_1 den orgelpunktmäßigen Bau ganz vermissen lassen und neben den „Simplices-Gruppen" sehr stark das Formelhafte betonen; demnach und im Zusammenhang mit den bekannten Äußerungen des Anonymus IV repräsentieren die Choralbearbeitungen in F und die Ersatzteile in W_1 das spätere, perotinische, die Choralbearbeitungen in W_1 dagegen das frühere, leoninische Stadium. Hier muß zunächst Ludwig gegenüber ein kleiner Vorbehalt gemacht werden: wenn Anonymus IV Leonin als besten Organum-Künstler und Perotin als besten Diskant-Künstler einander gegenüberstellt, so haben wir unter Organum allerdings die Orgelpunkte zu verstehen, aber unter Diskant nicht nur die formelhaften Grundstimmen-Partien, sondern auch die „Simplices-Gruppen", wenigstens soweit es Longae-Gruppen sind. Aber darauf läßt sich entgegnen: Anonymus IV spricht ja Leonin den Diskant, die „clausulae" nicht ab, sondern meint nur, Perotin sei auf diesem Gebiet besser gewesen, und dieses „besser" könnte gerade der Übergang von den Simplices zu den Formeln bedeuten. In der Tat: Anonymus IV bezeichnet Perotin nicht als „besser" schlechthin, und seiner Ausdrucksweise nach muß Leonin sich bereits im Diskant mit clausulae betätigt haben (was von vornherein wahrscheinlich ist, da eine aus lauter Orgelpunkten zusammengesetzte Choralbearbeitung eine unmäßige Länge erreichen würde). Nach alledem ergibt sich folgendes als Ausweg: die nicht mehr erhaltene leonische Fassung würde bereits Diskant- neben Orgelpunkt-Partien enthalten haben, und ihr stehen zwei Typen oder Stadien der Bearbeitung gegenüber: die eine (Magnus Liber in W_1) entfernt sich vom Original hauptsächlich in melodischer Beziehung, die andere (Magnus Liber in F und W_2, Ersatzteile in W_1 und F — dieser Komplex wiederum in sich abgestuft) fügt dazu die formelhaften Tenorrhythmen. Wenn nun bereits das erstere Stadium perotinisch ist — und daran, daß das letztere wenigstens prinzipiell perotinisch ist, kann wohl nicht gezweifelt werden —, so bleibt nichts übrig, als in Perotins Bearbeitertätigkeit zwei Stadien anzunehmen, wobei das durch die Tenorformeln charakterisierte das spätere sein dürfte. Es bleibt immer noch ein scheinbarer Widerspruch: W_1, die jüngere Hs., repräsentiert das ältere Stadium als F. Aber dies läßt sich eben durch den peripheren Charakter der Hs. erklären. Ferner läßt sich durch diesen Charakter der Hs. erklären, daß

sie zugleich jenen rückschrittlichen Zug aufweisen und doch in manchem in eine spätere Zeit weisen kann als F. Nehmen wir an, die Abzweigung vom Notre Dame-Repertoire habe in einem Moment stattgefunden, als der Magnus Liber im „ersten perotinischen" Stadium überliefert wurde, aber als Ergänzung bereits eine Sammlung von Ersatzteilen, entsprechend dem „zweiten perotinischen" Stadium, besaß: dies schließt örtliche, also englische Zusatzkompositionen und insbesondere Umarbeitungen nicht aus, und in der Tat glaube ich, daß sich hierfür Beispiele anführen lassen. W_1 steht also zu F in einer Art Umklammerungsverhältnis, und dies würde gelten auch in dem Fall, daß wir doch noch zur Annahme vom vor-perotinischen Charakter des Magnus Liber im W_1 zurückkehren würden. Ähnlich, und doch wieder anders verhält es sich auf dem Gebiet des Conductus: anders, insofern als hier schon der älteste, den Hss. F und W_1 gemeinsame Bestand englische Schöpfungen enthält (dies hängt mit den besonderen historischen Gegebenheiten der Conductus-Kategorie zusammen; hierüber bei Gelegenheit). Natürlich rückt mit dieser veränderten Einschätzung von W_1 auch die Motetten-Geschichte in ein anderes Licht[1].

Jacques Handschin (Basel).

[1] Zum einzelnen noch folgendes. Anläßlich der engen Berührung einer Oberstimmen-Phrase mit einer überlieferten Tanzweise legt die Ausdrucksweise des Verfassers eher den Gedanken an die Abstammung beider aus derselben Sphäre nahe, die Ausdrucksweise R. Fickers (Musik der Gotik, S. 28) eher den Gedanken an direkte Übernahme; wie mir scheint, genügt ersteres als Erklärung. Das Tanzmäßige ist ja etwas, das sich jedem als erster Eindruck bei perotinischen Oberstimmen darbietet, und es ist dankenswert, daß der Verf. hier gemeinsame Merkmale in melodischer Hinsicht hervorgehoben hat. — Was seine Übertragungen in rhythmischer Hinsicht betrifft, so gestehe ich, daß die Anwendung kleiner Notenwerte mir über die Grenzen des Gesanglichen hinauszugehen scheint; der Verf. beruft sich auf Anonymus IV, S. 336ff., der in der Tat zur Frage Wichtigstes beibringt, doch glaube ich, daß gerade diese Darlegungen des Anonymus zusammen mit seinen übrigen Lehrsätzen noch Anlaß zur Diskussion bieten; so glaube ich vorläufig, eher das Kapitel „De modis irregularibus" als dasjenige „De minutione et fractione modorum" auf die Orgelpunktstellen beziehen zu sollen (vgl. ZfM VIII 340[1]); ferner sei erwähnt, daß Anonymus IV, wie auch andere Theoretiker, für die Kleinheit der Notenwerte eine Grenze aufstellt, und dabei ist erst noch in Betracht zu ziehen, daß er ein verhältnismäßig spätes Stadium der Rhythmuslehre vertritt. Aus diesem Grunde können wir auch nicht wissen, ob die bei An. IV überraschend auftretenden arabischen Namen Elmuahym und Elmuarifa — über diese vgl. ferner H. G. Farmer, u. a. im Journal of the Royal As. Soc. 1925, S. 76 — wirklich etwas mit dem Ursprung des melismatischen Stils zu tun haben und nicht eher auf nachträglicher Angleichung beruhen; ich könnte mir sogar eine mißverständliche Angleichung denken, denn wenn es wahr ist, daß, wie Farmer angibt, al-ma'lûma und al-ma'rûfa in einem lateinisch-arabischen Glossar des 11. Jahrh. mit „nota" wiedergegeben sind, so bedeutet doch gewiß „nota" hier nicht die Note, sondern die Bekannte, und eben dies bedeuten laut frdl. Auskunft eines Fachmanns auch die beiden arabischen Worte (eine Einschränkung, mit der ich aber nicht den Zusammenhang des melismatischen Stils mit dem Orient bestritten haben will); demnach wären wir vorläufig noch nicht zur Aufgabe der traditionellen Ansicht gezwungen, wonach die Rhombe in der Neumenschrift ursprünglich nur eine graphische Abwandlung des Quadrats — und eine solche Abwandlung, die sich für die absteigende Figur, die „Konjunktur" empfahl — ist. — Vom „Judea - Constantes" sei nur bemerkt, daß es auch von mir ZfM X, 15ff. veröffentlicht wurde — womit ich aber wieder nicht gesagt haben will, daß ich an jener Übertragung in allen Einzelheiten festhalte; jedenfalls ist meine ebenda ausgesprochene und auf Ludwigs Autorität begründete Annahme, W_1 biete die leoninische Fassung, vorläufig erschüttert.

PS. Eben fällt mir eine andere, wohl einleuchtendere Erklärung für das Auftreten der beiden arabischen Termini bei Anonymus IV ein, die aber ebensowenig geeignet ist, als Beweis arabischen musikalischen Einflusses zu dienen. In „Gerberti ... opera mathematica ... collegit N. Bubnov" (1899) lesen wir S. 175f. von einer lateinischen Übersetzung, die der Engländer Adelard von Bath ca. 1120 nach einer arabischen Übersetzung des Euklid anfertigte. Hier wird, offenbar gemäß der arabischen Vorlage, die Rhombe als „elmuahim", das Rhomboid als „simile elmuahim", und das unregelmäßige Viereck als „elmuarifa" be-

Nachtrag zu Friedrich Kuhlaus 100. Todestag: In den „Deutschen Gesängen" von Friedrich Kuhlau (op. 19, Hft. 2, erschienen bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg) findet sich ein reines Strophenliedchen von 17 Takten mit dem Titel: „Leiden", parodisch nach Goethe. Parodist ist der große Spötter Dänemarks, der erbitterte Gegner Öhlenschlägers: Jens Baggesen.

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Ihr führt ins Leben uns hinein,
ihr laßt den Sünder elend werden,
und überlaßt ihn hier der Pein,
daß seine Schuld sich tilg' auf Erden.

Im Glück ist sich der Mensch genug,
kennt keine Pflicht, fühlt lauter Rechte
das Unglück lehrt ihn erst den Flug
zu Euch hinauf, ihr himmlischen Mächte!

Drum, wer sein Brod mit Tränen aß,
wer oft die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch wohl, ihr himmlischen Mächte!

Friedrich Kuhlau hat Baggesens triviale Erläuterungen zu Goethe ernst genommen und als Dichtung gewertet, sonst würde er seiner Komposition nicht die Vortragsangabe: „Mäßig langsam, mit vielem Ausdruck" mitgegeben haben. Die 17 Takte (eine ursprünglich 16 taktige Periode, die durch besondere deklamatorische Betonung des Wortes: „himmlisch" zu 17 Takten gedehnt wird) bringen eine bedeutungslose Melodie in *Es*dur, $^3/_4$-Takt, gestützt durch einfache Akkordsäulen. Innerhalb der Geschichte des deutschen Liedes brauchen diese 17 Takte Kuhlaus nicht genannt zu werden, für Kuhlaus eigenes Liedschaffen aber sind sie symptomatisch: Nichtssagende Musik zu trivialem Text. Anneliese Landau (Berlin).

Bücherschau

Alcari, C. Parma nella musica. 8°. Parma 1931, M. Fresching. 10 L.

Bach-Jahrbuch. 28. Jahrgang 1931. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von von Arnold Schering. 8° 148 S., Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel, 6.50 RM.

Inhalt: Bernhard Friedrich Richter Nekrolog. — Hermann Sirp, Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied. — Fritz Dietrich, Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel. — Hans Neemann, J. S. Bachs Lautenkompositionen. — Kurt Schlenger, Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs. — E. Lux, Der Familienstamm Bach in Gräfenroda. — Arnold Schering, Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer. — (1703—55) — H. Miesner, Mitteilung über die Familie Friedemann Bachs.

Billeci, A. La Bohème di Giacomo Puccini. Studio critico. 8°. Palermo 1931, Fratelli Vesca & C. 8 L.

---

zeichnet. Dies stimmt mit Anonymus IV mindestens insoweit überein, als auch dieser unter dem Elmuahim die Rhombe versteht und daneben ein „simile Elmuahim" und ein Elmuarifa kennt. Die Frage ist nun, wie der arabische Vorgänger des Adelard darauf kam, Euklids Rhombos, Rhomboeides und Trapezion durch Wörter wiederzugeben, die „die Bekannte, die durch das Wissen Erfaßte" bedeuten; dies ist indessen eine Frage für den Arabisten.

Binental, Leopold. Chopin. Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt. Aus dem Poln. übers. von A. v. Guttry. 8°, 196 S. mit 110 z. T. farb. Abb., Porträts, Autographen u. Drucken, Briefen von u. an Chopin und Andenken. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 7.50 RM.

Botstiber, Hugo. Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von H. B. Dritter Band. 8°, XII, 440 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 12.50 RM.

Es ist, bei der Wiederkehr von Haydns 200jährigem Geburtstag, sozusagen die letzte (aber auch die beste) Gelegenheit, dies Buch zu würdigen, das dem Beurteiler inzwischen durch vielfältige Benutzung vertraut und wert geworden ist.

Freilich, man muß sofort bekennen, daß Haydn, wie bei der Gesamtausgabe seiner Werke, die im Vergleich zu den G.-Ausgaben unserer andern großen (und wieviel geringerer Meister!) am spätesten in Angriff genommen worden ist und in ihrem Fortgang immer wieder Stockungen erfährt, so auch als Objekt musikgeschichtlicher Forschung Unglück gehabt hat. Mozart hat Jahn und später Abert gefunden, Händel Chrysander, Bach Phil. Spitta (Beethoven, bei aller Bemühung und allen Verdiensten um ihn, entbehrt allerdings auch noch des großen Biographen). Pohls Biographie, der zweibändige Torso von 1878 und 1882, ist den entsprechenden Werken Jahns, Chrysanders und vor allem Spittas nicht an die Seite zu stellen. Spitta, in seiner berühmten Besprechung des Buches, aufgenommen in die Aufsatzsammlung „Zur Musik", hat den Charakter von Pohls Leistung dahin formuliert, sie sei keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit. Das ist ohne Abschätzigkeit gemeint: Spitta läßt Pohl volle Gerechtigkeit widerfahren. Aber mehr oder weniger offen muß er doch durchblicken lassen, daß der Gegenstand umfassender ist als die Behandlung. In ein paar entscheidenden Einzelheiten, für die Entstehung des Haydnschen Quadros oder der Haydnschen Sinfonie, für die Erklärung der Eigentümlichkeiten des Haydnschen Lieds, hat Spitta die Wege angedeutet, die Pohl bei voller Erfüllung seiner Aufgabe hätte beschreiten müssen.

Man kann Botstiber nicht den mindesten Vorwurf daraus machen, daß er, nach fünfzig Jahren, sich an Plan und Methode Pohls nicht mehr gehalten hat. Dieser dritte Band ist in keiner Weise die Weiterführung der beiden ersten Bände, sondern — auf Grund eines von Pohl „in chaotischer Unordnung" hinterlassenen Materials, — auch Pohls „Mozart und Haydn in London" ist ja ein ziemlich chaotisches Buch —, ein durchaus selbständiger Abschluß. Botstiber hat auf Pohls etwas feuilletonistische Darstellung von Umwelt und Zeitverhältnissen verzichtet, ohne sie freilich durch die Darstellung des kulturellen und allgemein musikgeschichtlichen Hintergrunds ersetzen zu wollen. Leben und Werk ist bei Pohl in eins zusammengefaßt; Botstiber trennt den biographischen Teil von der Würdigung der Persönlichkeit und des Werks. Die Proportion des Abschlusses ist nicht gewahrt: Pohl hat seine Schilderung bis zum Abschied von Wien führen können, und mit dem Antritt der Londoner Reise hätte ein — auch dem Umfang nach — gewaltiges Crescendo folgen können, folgen müssen: Haydns letzte zwei Lebensjahrzehnte. Es folgt nicht. Aber Botstiber hat zu Pohls Material so viel des Neuen beigebracht, daß man ihm diese Selbständigkeit des Vorgehens unbedingt zugestehen muß.

Leider besteht die Disproportion der Darstellung auch innerhalb seiner Arbeit selbst. Man kann auch von Botstibers Arbeit nicht sagen, daß ihr — um mit Spitta zu sprechen — „der in höherm Sinn historische Charakter eigen ist". „Historisch würde der Gegenstand behandelt sein, wenn bei all den verschiedenen Kunstgattungen der Nachweis geführt wäre, wie sich das, was Haydn in ihnen geschaffen, zu den Leistungen seiner Vorgänger verhalte, wo und wie er entweder über dieselben hinausgegangen oder hinter ihnen zurückgeblieben sei. Diese bedeutende und schwierige Aufgabe bleibt noch zu lösen". Auch Botstiber hat sie, für seinen Teil, nicht gelöst. Das Schwergewicht seiner Ergänzung Pohls beruht auf dem biographischen Teil, auch dem äußeren Umfang nach, mehr als drei Viertel des ganzen Buches. Aber hier ist alles gesichert und fast erschöpfend, ruhig und nüchtern geschildert, ohne falsche Idealisierung, ohne Verschweigungen (wie z. B. im Falle Polzelli Pohl sie noch für nötig hielt). Für spätere Forschung hat Botstiber wenig mehr als eine Nachlese übrig gelassen, so hat Rob. Franz Müller (Die Musik XXII, 2; Nov. 1929) über die Hinterlassenschaft von Haydns Frau neue Aktenstücke beibringen können. Haydns beide Londoner Reisen, die Veränderung seines Verhältnisses zu seinem Fürsten, die Entstehung der beiden großen Oratorien, die Zeit der großen Messen, Altersruhm und Altersschwäche — das alles ist auf Grund der Quellen kritisch beobachtet und restlos geklärt.

Anders steht es um die Würdigung von Persönlichkeit und Werk Haydns. Botstiber begnügt sich mit einer wenig mehr als dokumentarischen und summarischen Zusammenfassung der letzten Sinfonik, Konzert- und Tanzmusik, der letzten Quartette, Lieder, Opern, Messen und Oratorien. Auch dabei ergeben sich ein paar wertvolle und grundlegende Exkurse: über das Kaiserlied, über Geschichte und Bibliographie der Schottischen Lieder, u. a. Auf Einzelprobleme, nennen wir das der Apponyi-Quartette, deren besondre Stellung in Haydns letztem Quartettschaffen in die Augen springt, wird ebensowenig eingegangen wie auf so wesentliche Kapitel wie etwa Haydns Stilwandlung durch das große Erlebnis: Mozart. In der Beurteilung von Haydns Messen besteht noch der alte Gegensatz zu Alfred Schnerich, der seiner abweichenden Meinung in einer Besprechung von Botstibers Buch (Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung Jg. 48, 1929) dargetan hat. Das Wesentliche ist hier noch zu leisten. Botstiber hat nur die schmale Basis geliefert für den eigentlichen großen Bau. Aber seien wir dankbar, daß wenigstens diese Basis jetzt vorhanden ist. A. E.

Cametti, Alberto. La musica teatrale a Roma, cento anni fa. — Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma. 8°. Roma 1931, Tip. Romano Mezzetti.

Cherbuliez, A.-E. Josph Haydn. 120. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1932. 8°, 52 S. Zürich 1932, Kommissionsverlag v. Hug & Co. 4 Fr.

Dannreuther, E. Oxford History of Music. Vol. 6. The Romantic Period. 2nd edition. 8°, 384 S. London 1931, Oxford University Press. 17/6 sh.

Del Grande, Carlo. Espressione musicale dei poeti greci. 8°, XII, 276 S. Napoli 1932, Riccardo Ricciardi. 25 L.

Della Corte, Andrea. Notizie di Gaetano Pugnani musicista torinese (1731—1798). S.-A. aus: Rassegna Mensile Municipale „Torino", Dez. 1931, S. 26—39. Torino 1931. Tipografia Lorenzo Rattero.

Sorgfältige Zusammenfassung aller biographischen Daten über Pugnani (leider muß die Frage offen bleiben, ob Mozart, der 1771 auch nach Turin kam, mit P. Bekanntschaft gemacht hat); näheres Eingehen auf die Opern „Adone e Venere" (1784 für San Carlo in Neapel) und „Achille in Sciro" (1785 für das Regio teatro in Turin, sowie auf das bereits von Schering angeführte einzig erhaltene *Es*dur-Konzert für Violine.

Dienstag, Paul, und Alexander **Elster.** Handbuch des Deutschen Theater-, Film-, Musik- u. Artistenrechts. 8°, 538 S. Berlin 1932, Julius Springer. 28 RM.

Draper, John W. Eighteenth Century English Aesthetics. A Bibliography. (Anglistische Forschungen, Heft 71.) 8°, 140 S. Heidelberg 1931, C. Winter.

Enthält einen Abschnitt der Musikästhetik, einschließlich der Oper.

Drennan, M. R. A Short Course on the Mechanism of Voice and Speach. 67 S. Capetown, Mercant le Press.

Dykema, Peter W. Music for Public School Administrators. 12°, VII, 171 S. New York City 1931, Teachers' College, Columbia University.

Earhart, Will. The Eloquent Baton. 8°, VI, 93 S. New York 1931, M. Witmark & Sons.

Easson, James. The Book of the Great Music. A Junior Score Reader Designed as a Companion to Percy Scholes' Book of the Great Musicians. 8°, 37 S. London, Oxford University Press.

Eerson, William C. Stories and Spirituals of the Negro Slave. 8°, 79 S. Boston 1930, R. G. Badger, The Gerham Press.

Ellis, S. M. The Life of Michael Kelly, Musician, Actor, and Bon-Viveur, 1762—1826. 8°, 400 S. London, V. Gollancz, Ltd.

Engel, Carl. Discords Mingled. Essays on Music. 8°. XI, 232 S. London, G. Allen & Unwin, Ltd. (Englische Ausgabe.)

Engel, Gabriel. The Life of Anton Bruckner. 57 S. New York, Roerich Museum Press.

Engel, Hans. Karten zur Musikgeschichte in „Deutscher Kulturatlas", hrsg. von Gerhard Lüdtke und Lutz Mackensen. (Abgeschlossen: 1. Bd. Vorzeit und Frühzeit. Bisher erschienen 14 Karten. Die Musikkarten werden auch separat geliefert.)

England, Paul. Fifty Favorite Operas. Introd. by Olin Downes. (Popular Ed.) 8°, 622 S. New York 1930, Harper & Bros.

Farjeon, Harry. The Art of Pianoforte Phrasing. London, J. Williams, Ltd.

Farmer, Henry George. The Organ of the Ancients, from Eastern Sources, Hebrew, Syriac and Arabic. 8°, XXIII, 185 S. London 1931, W. Reeves.

Faustini-Fasini, E. Nicola Fago „il Tarantino" e la sua famiglia. Taranto 1931, Fratelli Filippi.

Fawcett, F. Burlington. Broadside Ballads of the Restoration Period from the Jersey Collection Known as the Osterley Park Ballads. With an Introd. and Notes. 4°, XXVI, 248 S. London 1930, J. Lane.

Felderman, Leon. The Human Voice. Its Care and Development. 12°, X, 301 S. New York 1931, H. Holt & Co., Ltd.

Fielden, T. Music and Character. 8°, 158 S. London 1932, Ivor Nicholson & Watson. 6 sh.

Fitz, Oskar. Anschaulichkeit in der Musiktheorie. (Beiträge zum modernen Musikunterricht.) 8°, 68 S. mit Abb. 2. Aufl. Wien 1932, Österr. Bundesverlag. 1.20 ℳ.

(Garibaldi, Agostino.) Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi. A cura di A. G. 8°. Milano 1931, Fratelli Treves. 40 L.

Geler, James J. Famous Songs and their Stories. 8°, VII, 248 S. New York 1931, The Macaulay Co.

Gladstone, Viscount. The Story of the Noblemen and Gentlemen's Catch Club. 70 S. London, Priv.-Print.

Goldberg, Isaac. George Gershwin. A Study in American Music. 8°, 305 S. New York 1931, Simon & Schuster, Inc.

Gogo, G. Il nostro Mascagni. Vicenza, Ed. Cristofori.

Goss, Madeleine. Beethoven, Master Musician. 8°, 200 S. Garden City, N. Y., Doubleday, 1931, Doran & Co., Inc.

Gray, Cecil. Sibelius. 8°, 234 S. London 1931, Oxford Univ. Press. 7/6 sh.

Günther, Siegfried. Die musikalische Form in der Erziehung. Darstellende Musikpädagogik II. (Beiträge zur Schulmusik, Heft 5.) 8°, 62 S. mit Fig. Lahr 1932, Schauenburg. 2.85 ℳ.

Hadow, Sir H. W. English Music. (With an Introd. by R. Vaughan Williams.) (The English Heritage Series.) 12°, XIX, 188 S. London, New York, Toronto 1931, Longmans, Green & Co.

Händel-Jahrbuch. IV. Jahrg. 1931. Im Auftrag der Händel-Gesellschaft hrsg. von Rudolf Steglich. 8°, 130 S. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 6.50 ℳ.

Inhalt: Paul Mies, Das Anthem „So wie der Hirsch schreit" und seine Fassungen. — Rudolf Steglich, Betrachtung des Händelschen „Messias". — Karl Gustav Fellerer, Mendelssohns Orgelstimmen zu Händelschen Werken. — Fritz Zobeley, Werke Händels in der Gräfl. von Schönbornschen Musikbibliothek. — Robert Haas, Die Händelaufnahmen im Wiener Meisterarchiv. — Anneliese Landau, Übersicht über die Händel-Literatur in Zeitschriften.

Hanson, Howard. A Decade of Progress, 1921—1931. 12°, 51 S. Rochester, N. Y., The University of Rochester, Eastman School of Music.

Harrington, Carl Pomeroy. Education in Church Music. 8°, 167 S. New York, London 1931, The Century Co.

Harris, Cuthbert. A Short Outline of Musical History from Ancient Times to the Present Day. 8°, 60°. Boston 1931, The A. P. Schmidt Co. (American Ed.)

Haydn, Joseph. 3. Bd. der Musiker-Biographien. Von Ludwig Nohl. Neu bearbeitet von Alfred Schnerich. 62 S. Leipzig 1931, Philipp Reclam jun.

Das nun schon reichlich überholte kleine Werk Ludwig Nohls ist anläßlich des Haydnjubiläums durch die kundige Hand Alfred Schnerichs, des Nestors der Haydnforschung, von Grund auf neu gestaltet worden. Es liegt damit wohl die vollkommenste Lebensbeschreibung des Meisters vor, die auf einem so knappen Raum geschaffen werden konnte; hat Schnerich doch sogar den ursprünglichen Umfang von 123 Seiten auf die Hälfte verringert, ohne wesentliches Tatsachenmaterial zu streichen und dabei die wissenschaftliche Zuverlässigkeit und Vollständigkeit des Werkchens erheblich erhöht, ohne seinem populären Grundcharakter Eintrag zu tun. Die Datierungen im Lebenslauf und künstlerischen

Schaffen des Meisters, die Personen- und Ortsbestimmungen sind entsprechend den inzwischen gewonnenen Erkenntnissen präziser geworden; das Ganze erscheint bedeutend gestraffter und übersichtlicher gegliedert. Daß dafür nicht näher auf musikalisch-stilistische Details und ästhetische Reflexionen eingegangen wird, wie dies Nohl noch in etwas breiter Weise getan hatte, wird man kaum vermissen. Eher wird mancher vielleicht bedauern, daß gelegentlich eine hübsche Briefstelle oder diese und jene kleine Anekdote, wie etwa diejenigen aus des jungen Haydns Wiener Notjahren, zu Gunsten gedrängteren Baues fallen mußten. Bei der in Nohls Fassung gänzlich fehlenden Darstellung von Heimat und Vorfahren Haydns hat sich leider ein kleiner Fehler eingeschlichen. Kaspar Haydn, der Urgroßvater des Meisters, war nicht Wagnergeselle, sondern Burgknecht in Hainburg; sein Sohn Thomas war Wagnergeselle und entrann dem Blutbad der Türkenkämpfe, aber nicht bei der Eroberung der Stadt Bruck, sondern bei derjenigen Hainburgs.

Sehr dankenswert sind manche neue Feststellungen, die zum guten Teil auf Alfred Schnerichs eigene Forschungen zurückgehen, so die Datierung der Hainburger Florianiprozession (4. Mai), die Ludwig Nohl willkürlich in die Karwoche und C. F. Pohl irrtümlich auf den 4. Juni verlegt hatte, ferner die überaus wertvolle Schilderung des Milieus in Eisenstadt und Esterháza, die Angaben über das Orgelwerk von 1772 (Flötenuhr), über die Uraufführung der Harmoniemesse und vieles andere mehr, das Schnerich teils seiner 1926 in 2. Auflage erschienenen Haydnbiographie (s. die Besprechung Robert Lachs in der ZfM), teils allerneuesten Funden entnehmen konnte. Schnerichs echt österreichischer Galanterie gegenüber Frau Haydn, die an die Stelle eines heftigen Angriffs Nohls auf diese vielumschriebene Dame getreten ist, werden sich vielleicht nicht alle Leser anschließen wollen; wäre sie besser gewesen, als sie der sonst so liebenswürdige Meister selbst oft genug öffentlich darstellt, würden wir Haydn ja selbst einen Vorwurf machen müssen. Erwähnt sei noch, daß der Meister sein Eisenstädter Haus erst 1778 (nicht 1777) verkauft hat, und daß auf S. 19f versäumt wurde, ein längeres Zitat aus Griesinger in Anführungszeichen zu setzen. Einige andere kleine Druckfehler vermögen den Zusammenhang nicht wesentlich zu stören.

Ganz neu gestaltet ist das Kapitel „Eisenstadt und Esterház" mit der Chronologie der 1761—90 entstandenen wichtigsten Werke; hier fällt u. a. besonders die bei Nohl fehlende Erwähnung von Haydns Beziehungen zu Frankreich, Neapel und Berlin sowie zum Fürsten von Öttingen-Wallerstein auf. Wesentlich umgestaltet erscheint aber der Abschnitt über des Meisters letzte Lebensjahre; das erste Testament finden wir hier im Jahre (1801 statt 1806), wenn auch nicht im Tag (5. statt 8. Mai) richtig datiert und viele Mängel und empfindliche Lücken der Nohlschen Fassung ergänzt. Hervorgehoben seien die trefflichen Worte, die Schnerich schon in seiner größeren Haydnmonographie über die Jahreszeiten prägte: „Es ist das erste musikalische Monumentalwerk, das deutsche Art und Sitte schildert. Van Swieten hat das englische Lehrgedicht von Thomson gleichsam ins Niederösterreichische übertragen". Zu dem Wigandschen Bild der Schöpfungsaufführung vom 27. März 1808, das Schnerich hier wieder erwähnt, und das Hugo Botstiber (Joseph Haydn Bd. III, S. 258 Anm. 4) erheblich anders auslegt, möchte ich eine weitere Anschauung zur Diskussion stellen. Wigand stellt sehr deutlich das gesamte mitwirkende Personal auf dem Podium im Hintergrund dar; die uniformierten Sängerknaben, die ausschließlich die Oberstimmen des Chors stellen, sind deutlich auf den Stühlen im Halbkreis sitzend wiedergegeben, hinter ihnen das Orchester und weiterhin einige Männerstimmen. Der Raum zwischen Haydn, der verbürgtermaßen in der ersten Reihe saß, und dem Podium ist vom Maler in der künstlerischen Absicht verbreitert worden, um eine größere Menge des Publikums darstellen zu können. Es ist der Moment der Ehrung Haydns festgehalten, wie die fanfarenblasenden Trompeter auf dem Podium zeigen; die begeisterten Zuhörer sind in den Raum zwischen der halbkreisförmig ausgebuchteten ersten Reihe und dem Podium vorgedrängt, um der Festlichkeit näher zu sein. Botstibers Annahme, daß „die Personen, welche zwischen Haydn und dem Orchester stehen" lediglich die Chorsänger seien, ist jedenfalls irrig[1].

Grundlegend neu ist in der Umarbeitung Schnerichs neben der Einfügung der von Nohl sehr vernachlässigten Opern Haydns in dessen Gesamtschaffen die erhöhte Bedeutung, die auf Grund seiner eigenen Forschungsergebnisse den Kirchenwerken des Meisters beizulegen ist. Sämtliche Messen, zumal die „sechs großen Hochämter" der Spätzeit, die Nohl entweder ganz verschweigt oder nur flüchtig erwähnt, sind in die Gesamtentwicklung mit

[1] Vgl. a. Alfred Schnerichs Anzeige von Hugo Botstibers Buch in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Jg. 48, S. 176.

allen wünschenswerten Daten eingereiht. Endlich bildet den Abschluß das aufschlußreiche neue Kapitel „Nach dem Tode", das uns bis auf die Gegenwart führt und im gegenwärtigen Zeitpunkt besonders begrüßt werden dürfte. Kurz, es liegt hier ein wertvolles Büchlein vor, das weiteste Verbreitung verdient und zu dem man umso lieber greifen wird, als ihm der Verlag ein äußerst geschmackvolles Gewand verliehen hat. Ernst Fritz Schmid.

Hemardinques, P., et R. **Dumesnil.** Le Livre du disque et du phonographe. Comment choisir, classer, entretenir et jouer les disques de phonographes. Suivi d'une histoire de la musique par les disques. 8°, 288 S. Paris 1931, E. Chiron.

Karg-Elert, Sigfrid. Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik). 4°, VI, 327 S. Leipzig 1932, F. E. C. Leuckart. 21.60 RM.

Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch. Band II: Opern-Partituren. gr. 8°, 335 S. Berlin 1930, Martin Breslauer. 50 RM.

Dem ersten Bande über die alten musiktheoretischen Drucke (s. ZfM XI, 433) läßt Paul Hirsch nach nur zweijähriger Frist den zweiten Band seines Kataloges folgen, der den Besitz seiner Bibliothek an Opernpartituren verzeichnet und sich Sonnecks Catalogue of full scores der Library of Congress (Washington 1908) würdig zur Seite stellt. Schon daß auf der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker" 1927 die Entwicklung der Oper von ihren Anfängen bis mitten in die jüngste Gegenwart ganz allein durch fast neunzig Leihstücke der Hirsch'schen Sammlung in einem nahezu lückenlosen Querschnitt aufgezeigt werden konnte, ließ einen Rückschluß auf den Reichtum der Bibliothek auch auf diesem, nur mit Aufbietung bedeutender Mittel auszubauenden Gebiete zu. Dieses Bild eines Gesamtüberblickes wird durch den vollständigen Katalog in noch weit großartigerem Maße abgerundet und vertieft, so daß die Frankfurter Musikbibliothek, soweit die gedruckten Denkmäler in Betracht kommen, die wichtigste deutsche Arbeitsstätte für Operngeschichte genannt werden darf. Unter den fast eintausend Nummern sind einschließlich einiger Neuausgaben und Teilbände der Gesamtausgaben beispielsweise Grétry mit 70, Händel mit 62, Mozart mit 60, Wagner mit 38, Lully, Rameau und Dalayrac mit je 32, Gluck mit 28, Auber und Méhul mit je 20, Isouard und Rossini mit je 19, Boieldieu und Gaveaux mit je 16, sodann Adam, Catel, Meyerbeer, Philidor, Piccinni, Rich. Strauß und Verdi mit je zehn Drucken vertreten. (Diese Aufzählung erweist aufs neue, wie verhältnismäßig gering die Zahl der älteren Partiturdrucke deutscher Opern gegenüber denen Italiens und ganz besonders Frankreichs ist!)

Als besondere Seltenheiten wären — abgesehen von den Hauptnamen — aus der reichen Fülle des Vorhandenen hervorzuheben: Nr. 713: Peris „Euridice" (Florenz 1600), Nr. 567: Mazzocchis „La Catena d'Adone" (Venedig 1626), Nr. 888: Stadens „Seelewig" (in Harsdörffers Gesprächsspielen, Nürnberg 1644), Nr. 754: Purcells „Dioclesian" (London 1691 mit vielen eigenhändigen Vermerken), Nr. 560/61: Marais' „Ariane et Bachus" und „Semele" (Paris 1696 u. 1709), Nr. 623: Moreaus „Esther" (Paris 1696), Nr. 235: Fux' „Elisa" (Amsterdam um 1715), Nr. 562/63: Maria Antonia Walpurgis' „Il trionfo della fedeltà" und „Talestri" (Leipzig 1756 u. 1765), Nr. 457: Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (Mannheim 1776), Nr. 685: Naumanns „Amphion" (Dresden 1784) u. a. m. Von Wagners Bühnenwerken sind als bibliophile Kostbarkeiten die autographierten Erstausgaben des „Tannhäuser" und „Lohengrin" (Nr. 955 u. 933) sowie die Erstdrucke der „Meistersinger" (Nr. 937) und des „Parsifal" (Nr. 941, einer der fünf Abzüge auf Japanpapier!) anzutreffen. — Zu wünschen wäre, daß Paul Hirschs bewährtes Sammlerglück ihm gelegentlich noch einige der freilich überaus seltenen italienischen Partiturdrucke des 17. Jahrhunders zuführte, wie z. B. Caccinis „Euridice" (Florenz 1600), Gaglianos „Dafne" und „La Flora" (Florenz 1608 u. 1628), Monteverdis „Orfeo" (Venedig 1609), Vitalis „L'Aretusa" (Rom 1620) und Landis „San Alessio" (Rom 1634).

Von zeitgenössischen Tonsetzern weist der Katalog u. a. fünf Partituren Hindemiths (Nr. 452—456), sieben von Puccini (Nr. 742—748), sechs von Schreker (Nr. 849—854, darunter die Urschrift der etwa 1898 entstandenen einaktigen Erstlingsoper „Flammen") und zehn von Richard Strauß (Nr. 894—903) auf, und auch die Hauptwerke der Meister der Operette wie Millöcker, Offenbach, Johann Strauß und Suppé fehlen nicht. — Sollte Paul Hirsch — wie zu erwarten steht — seine hervorragende Sammlung noch nicht als abgeschlossen betrachten, sondern auch in Zukunft ihren Ausbau weiter fördern, könnten ihm als noch auszufüllende Lücken in der Abteilung neuerer Opernpartituren empfohlen werden: d'Alberts „Tiefland", Berlioz' „Benvenuto Cellini" und „Die Trojaner", Borodins „Fürst Igor", Charpentiers „Louise", Gounods „Romeo und Julia", Humperdincks „Heirat wider Willen" und

„Die Königskinder", Kienzls „Evangelimann", Kloses „Ilsebill", Mascagnis „Cavalleria rusticana", Massenets „Jongleur de Notre Dame", „Manon" und „Werther", Mussorgskys „Boris Godunow", Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Rubinsteins „Der Dämon" und „Die Makkabäer", Schillings' „Mona Lisa", Smetanas „Der Kuß" und „Dalibor", Thomas' „Mignon", Thuilles „Lobetanz", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Hugo Wolfs „Corregidor", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen" und „Sly" (vorausgesetzt, daß eine Erwerbung dieser Partituren für Bibliothekszwecke überhaupt möglich ist).

Unnötig zu betonen ist, daß die Aufnahmen und Beschreibungen des Kataloges mit größter Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt sind. Sie entsprechen mit ganz geringen Abweichungen den Richtlinien der preußischen Bibliotheksordnung und enthalten ergänzende Angaben über die Textdichter, die Seitenzählung, über bemerkenswerte Ausstattung und Einbände, etwaige eigenhändige Vermerke usw. nebst Verweisen auf die Nachschlagewerke von Clément-Larousse und Towers, auf Riemanns Opernhandbuch und Sonnecks Partiturenkatalog. Dem Hauptkatalog (S. 5—247) folgen ausführliche Verzeichnisse der Titel und Textverfasser in alphabetischer Reihenfolge und am Schluß eine Aufzählung der dem Buche beigegebenen 31 Tafeln, die ausgezeichnete Lichtdruckwiedergaben von Titelblättern und Probeseiten einer Anzahl Zimelien der Sammlung — von Peris „Euridice" bis zu Alban Bergs „Wozzeck" — bieten. Druckanordnung und Ausstattung des Bandes, der als eine sehr willkommene Bereicherung der Musikbibliographie zu begrüßen ist, zeugen wie schon beim ersten Kataloge wiederum von erlesenem buchkünstlerischem Geschmack. G. Kinsky.

Klingemann, Karl. Das Osterlied „Christ ist erstanden" als Zeuge deutscher Vergangenheit und deutscher Wanderung. (Aus: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Jahrg. 1900, 1903, 1904.) gr. 8°, 31 S. Göttingen 1932, Vandenhoeck & Ruprecht. 1.80 RM.

Lichtenberger, Henri. Richard Wagner, poète et penseur. Nouv. éd. revue et augmentée. 8°. Paris, F. Alcan.

Michelmann, Emil. Agathe v. Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe. 2. Aufl. Stuttgart 1930, J. G. Cottasche Buchhandlung.

In mehrfacher Hinsicht gehört eine Besprechung des Buches an diese Stelle. Einmal zeigt sich ein eigenartiges Bild vom Leben und Treiben einer deutschen Universitätsstadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit einem Gefühl von Wehmut liest man, eine wie große Rolle die Musik in ihren edelsten Formen im gesellschaftlichen Leben spielte. Dann enthüllt sich das wahrhaft tragisch zu nennende Verhängnis, das Johannes Brahms und Agathe v. Siebold in Jugendjahren zueinander führte und wieder auseinanderriß. Nicht ohne innere Bewegung wird man das Buch lesen, nicht ohne Gedanken, wie es anders hätte kommen können, wie Charakter und Umwelt diese herbe Lösung erzwangen, wie echt und innerlich doch die heute vielfach verkannten Menschen der romantischen Zeit waren, wie dies Erlebnis bei beiden bis zum Tode fortgewirkt, wie es ohne Zweifel manches Werk des Meisters beeinflußt hat. Dem Verfasser hat man dabei eine lebensvolle Darstellung zu danken, die Briefe und Tagebücher der Agathe und anderer mit freien Schilderungen mischt, und Agathe v. Siebold als ein echtes Frauenbild jedem Leser menschlich näher bringen wird. Immer noch bietet das Leben die ergreifendsten Schicksale, wenn sie auch manchmal in ihrer ganzen Tiefenwirkung verborgen bleiben. Paul Mies.

Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. (Handbücher der Musiklehre, Bd. II.) gr. 8°, XII, 295 S. 6. Aufl. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 4 RM.

Schöberlein, Ludwig. Musica sacra für Kirchenchöre. Neu hrsg. von Friedrich Spitta. 7. Aufl. gr. 8°, 167, 32 S. Göttingen 1931, Vandenhoeck & Ruprecht. 2.80 RM.

3 Arbeiten zur Liedgeschichte des 19. Jahrhunderts

Schultz, Helmut. Johann Vesque von Püttlingen. (Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, Bd. I.) Regensburg 1930, G. Bosse.

Landau, Anneliese. Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenössischen Lied in Schwaben. Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel.

Schemann, Ludwig. Martin Plüddemann und die deutsche Ballade. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 57.) Regensburg, G. Bosse.

Es ist wertvoll, daß mit der wissenschaftlichen Behandlung des Liedes im 19. Jahrhundert nun auch bei den kleineren Künstlern begonnen wird, denn nur so wird es schließlich möglich, eine Geschichte des deutschen Liedes für dieses Jahrhundert erfolgreich in Angriff zu nehmen. Das Buch von Schultz ist gekennzeichnet durch die plastische Dar-

stellung des Menschen Vesque, seiner Umwelt und seiner Werke. Neben guten Bemerkungen aller Art prägt er eine Anzahl von Begriffen, die mir für weitere Lieduntersuchungen beachtlich erscheinen. So die Gruppenteilung der Komponisten nach solchen, die zugleich Vertreter ihrer Schöpfungen sind, und solchen, die das Geschaffene seinem Schicksal überlassen (S. 8). Auch die als „Mottolied" und „Schleifenlied" gekennzeichneten Biedermeierformen (S. 106), sowie die Unterscheidung der Form A B A nach der Bedeutung bloßer Wiederholung und steigender Bekräftigung (S. 116) sind belangreich. Auch die Unterscheidung zwischen „naturwahrer Tonmalerei" und „sublimierter Stimmungszeichnung" (S. 122) entspricht früher von mir durchgeführten Gedanken. Für wichtige Momente des romantischen Liedes überhaupt — z. B. der Bedeutung der Liedzyklen, der Vertonung Heinescher Texte, der Wiedergabe von Humor und Ironie in der Musik — leistet das Buch wichtige Vorarbeiten.

Durch seinen Stoff beengter ist das Buch über Kreutzer. Der Aufbau seines Liedes, der Romanzen und Balladen, Begleitungs- und Melodieform werden dargestellt. Dabei fällt unter anderem neues Licht auf die Entwicklung der Ballade, die Kreutzer zwischen Reichardt und Loewe zeigt. Besonders wichtig wird die Arbeit durch die sich anschließende Untersuchung der Beziehung anderer schwäbischer Komponisten (Silcher, Kocher, Knopp, Glück, Kienlen, Emilie Zumsteeg) zum Liede Kreutzers. So erscheint „Kreutzer mit dem zeitgenössischen schwäbischen Liede zusammen als das stilistische Bindeglied zwischen der Wiener Nachklassik und der deutschen Hochromantik" (S. 96). Einige Bedenklichkeiten, die mir bei der Lektüre kamen, seien angemerkt. Die Untersuchungen zur Unterscheidung von Romanze und Ballade lassen immer wieder die Schwierigkeiten solcher Versuche erkennen; jeder Autor widerspricht mit den meist aus dem Dichterischen abgeleiteten Definitionen dem andern. Ich habe versucht (Musik im Unterricht, Bd. II), das von der musikalischen Seite her zu erfassen. Wenn es bei Kreutzer (S. 48) und Silcher (S. 79) heißt: „tonartlich überwiegen die Dur-Melodien. Silcher teilt also mit Kreutzer die Vorliebe für Texte heiterer Stimmung", so scheint mir das nicht beweiskräftig. Denkt man etwa an Silchers „Lorelei", so liegt hier viel eher ein Stilmerkmal als ein inhaltliches Merkmal vor, wobei ein Vergleich mit der durchgängigen Durtonalität des deutschen Volkslieds naheliegt. Zur Literatur wäre das von A. Bopp herausgegebene „Liederbuch aus Schwaben" (Tübingen 1921) nachzutragen. Sehr zu begrüßen ist der außerordentlich umfangreiche Notenanhang des Buches.

Schemann gibt eine mehr menschlich gefühlte, als eingehend wissenschaftlich begründete Würdigung Plüddemanns. Er stellt Plüddemann in die gehörige Beziehung zum Schaffen Loewes und auch Wagners. Er schildert das Leben des Komponisten und entwirft dann ein Bild seiner wichtigsten Werke. Besonders wertvoll sind die Zitate aus Schriften und Briefen Plüddemanns, von denen einige ausführlichere den Schlußabschnitt bilden. Die zu Anfang erwähnte Gruppeneinteilung der Komponisten nach Schultz zeigt Plüddemann in der Nähe von Vesque; mit ihrem Tode verging ihr Werk. Landaus Balladenuntersuchung läßt in Verbindung mit Plüddemann eine eingehende Bearbeitung der Ballade überhaupt als erwünscht erscheinen; man braucht sie deshalb doch nicht zu überschätzen, wie es Schemann in seinem Eifer an manchen Stellen tut.

Überblickt man die drei Forschungsergebnisse, so zeigt sich eine erstaunliche Vielheit, die noch dadurch wächst, daß jeder Verfasser sein Werk nach andern Gesichtspunkten aufbaut. Das ist sein gutes Recht, und in gewissem Maße in Thema und Problem mitbegründet. Und doch fällt es dadurch schwer, so ohne weiteres Beziehungen zwischen den Einzeldarstellungen herzustellen. Wie viel leichter würde das z. B. sein, wenn Schultz und Schemann etwa in Form kurzer Tabellen Zusammenfassendes über Form, Aufbau, Vorspiel u. dgl. brächten; wenn andrerseits sich in dem Kreutzerwerk eine kurze Übersicht über die Dichter und ihre Verteilung in den Liedern fände. Komponisten dieses Grades werden ja schließlich doch nur einmal behandelt. Die wissenschaftliche Vergleichbarkeit und Auswertungsmöglichkeit würde dadurch erhöht und erhebliche Arbeitsleistung gespart. Paul Mies.

Subirá, José. La Tonadilla Escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biographicas y Apéndices. (Die szenische Tonadilla, 3. Band. Musikalische Transkriptionen und Libretti. Biographische Notizen und Anhänge). 201 S. Text u. 323 S. Musik. Madrid, 1930, Tipografia de Archivos. Olózaga 1.

Mit diesem dritten, vorwiegend der Musik gewidmeten Bande schließt Subirá sein monumentales, bereits in den beiden ersten Bänden hier angezeigtes Werk vorläufig ab

(zwei Ergänzungsbände stehen noch in Aussicht). Aus der ungeheuren Fülle von etwa 2000 szenischen Tonadillas sind hier charakteristische Beispiele ausgewählt und in chronologischer Folge, immer des Raummangels wegen für Klavier und Singstimmen arrangiert, zusammengestellt. Die Originalbegleitungen waren für kleines Orchester unter Hinzutritt nationaler Instrumente (Guitarre, Mandoline, Gaita, Dulzina, Kastagnetten, Tamburin usw.) gesetzt. Die Sammlung geht von den zeitlich ersten Vertretern des Faches (Guerrero, Misón, Esteve) bis zu den letzten Ausläufern (Moral, García, Laserna). Es finden sich alle Arten von Tonadillas: monologische, mehrstimmige, erzählende, satirische usw., einfach dreiteilige und frei im Stil der komischen Oper behandelte. Das Buch ist für den Folkloristen und Musikforscher eine wahre Fundgrube. Die Arbeit, die Subirá hier geleistet und die von der spanischen Akademie durch Publikation belohnt wurde, ist aufs höchste anzuerkennen. Dem praktischen Musiker bleibt nur ein Bedauern: daß alle diese einst so duftigen Blüten unrettbar verwelkt sind und der Sammlung nur noch der Herbariums-Geruch entströmen kann. Edgar Istel.

Ursprung, Otto. Musikkultur in Spanien. (Handbuch der Spanienkunde. Bd. 5 d. Handbücher der Auslandskunde, hrsg. v. Dr. Paul Hartig u. Dr. Wilh. Schellberg, S. 329–357.) Frankfurt a. M. 1932, Moritz Diesterweg.

[Ein gedrängter, ausgezeichneter Überblick über das gesamte Gebiet der spanischen Musikgeschichte.]

Weigl, Franz. Goethe- und Haydnfeier. Eine Anleitung und Stoffsammlung. 8°, 24 S. München 1932, V. Höfling. 1 *RM.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Altklassische Messen (in stile antico) für Sopran, Alt, Tenor u. Baß in moderner Notation (Zweiliniensystem mit Vortragszeichen) redigiert u. hrsg. v. Hermann Bäuerle. Nr. 13 Andrea Gabrieli, Missa brevis. — Nr. 14 Hans Leo Haßler, Missa super Dixit Maria. — Nr. 15 derselbe, Missa secunda. — Nr. 16 Ludovico de Viadana, Missa Cantabo Domino. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. Part. je 1.50 *RM.*

Bach, Joh. Seb. Kantaten: Nr. 2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein; Nr. 44 Sie werden euch in den Bann tun; Nr. 51 Jauchzet Gott in allen Landen; Nr. 131 Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir; Nr. 167 Ihr Menschen rühmet Gottes Güte. Klav.-Auszug mit deutsch. u. engl. Text bearb. von Günter Raphael. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. je 1.50 *RM.*

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 18 Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt. Veröffentlg. der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXXI, Heft 2. Klav.-Ausz. von Otto Schröder. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 1.50 *RM.*

Della Corte, Andrea. Scelta di musiche per lo studio della storia. 8° XII u. 212 S. Milano 1928, G. Ricordi e C. 30 L.

Der um die Geschichte der Oper wie um die Popularisierung der Musikgeschichte so sehr verdiente Turiner Gelehrte bemerkt in seiner Vorrede, daß an derartigen „Beispielsammlungen zur Musikgeschichte" das deutsche Schrifttum reich sei; während Frankreich überhaupt nichts Ähnliches, und Italien nur den veralteten und wenig verbreiteten *Atlante di Musica antica* Mazzucatos besitze. Sein Büchlein füllt für Italien die Lücke, und füllt sie, wenn man die Absicht auf größte Breite der Wirkung anerkennt, sehr gut und sehr reichlich. Es enthält beinah 80 Nummern, vom Seikilos-Liedchen bis zu einer Bachschen Kantate; einzelne Perioden, wie das Mittelalter und die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, sind besonders reichlich vertreten; neben gangbaren Stücken finden sich auch wirkliche Neudrucke, wie die Canzone Gio. Gabrielis a 10 von 1597, oder die Sinfonia a 4 von Giuseppe Torelli. Zu den einzelnen Nummern macht Della Corte nur ganz kurze Bemerkungen, meist unter Verzicht auf alle Herkunftsangaben. Manchmal leidet die dokumentarische Treue; ein naiver Benutzer möchte in Verwirrung geraten, wenn er ein Stück von Monteverdi in *f* moll aufgezeichnet, oder in den Beispielen von Palestrina plötzlich Atemzeichen findet, wenn in den Monodien die akkordlichen Zusätze des Bearbeiters von den originalen Notenlinien sich im Stich nicht unterscheiden, wenn ein Lautenstück einmal auf zwei Systemen,

ein andres alla Chilesotti in Transposition auf einem einzigen erscheint. Ganz unmöglich dürfte das Beispiel aus Vivaldis „Jahreszeiten" in der modernisierten Bearbeitung Molinaris sein. All das mindert, in der Hand eines kundigen Lesers, nicht den Wert der Sammlung.

Wenn Della Corte mit diesem Bändchen deutschem Beispiel gefolgt ist, so sollten wir ihm dafür in der Herstellung eines ähnlichen Bandes folgen, wie er ihn mit seiner „Antologia della storia della musica" (8°, VIII, 555 S., Torino, bei G. B. Paravia & Co) als erstes Beispiel geliefert hat. Ein musikgeschichtliches Lesebuch dieser Art, mit einer Folge von mustergültigen Darstellungen einzelner Abschnitte der Musikgeschichte und von Dokumentierungen aus Original-Quellen: Vorreden, Widmungen, Kapitel aus Theoretikern, fehlt uns. Man sehe, wie Della Corte etwa das Kapitel „Il seicento: il recitar cantando e il melodramma" gestaltet hat: Guidotti, aus der Vorrede zur *Rappresentazione di Anima e Corpo*, über Gesang und Instrumente zu Cavalieris Werk; Peri, aus der Vorrede zur „Euridice"; Caccini, aus verschiedenen Vorreden über den neuen Vortrag; Gagliano, über die Ausführung der „Dafne"; Pietro della Valle, über Sänger und Kastraten aus dem *Discorso* von 1640; A. Gentili „Architetture monteverdiane"; Torrefranca „L'opera come spettacolo". Ein derartiges Werk für den deutschen Gebrauch müßte ganz anders aussehen; aber gemacht werden müßte es einmal. (Nur dürfte die Aufgabe nicht in die Hände eines fingerfertigen, fixen Industriellen der musikwissenschaftlichen Branche fallen.) Della Corte hat mit dieser Anthologie, dem besprochenen Beispielbändchen, einem kurzen Abriß der Musikgeschichte („Disegno storico dell'arte musicale", ebenfalls bei Paravia), und dem, gemeinsam mit Guido M. Gatti geschaffenen „Dizionario di musica" vier genau aufeinander abgestimmte und sich ergänzende Arbeiten gegeben, die in ihrer Planmäßigkeit für Italien sehr großen Wert besitzen. A. E.

Goethes Leipziger Liederbuch, in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf 1769. Neu bearbeitet von Günter Raphael. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 3 ℳ. Vorzugsausgabe in 50 numerierten Exemplaren auf holl. Bütten 8 ℳ.

Haydn, Joseph. Sonaten (42) für Klavier zu zwei Händen. Hrsg. von Hermann Zilcher. Bd. I—IV. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. je 3 ℳ.

Haydn, Joseph. Kanons (zum Singen und Spielen auf Instrumenten). In: Jöde, Der Musikant. Beihefte. Reihe 1, Vokalwerke Nr. 19. 8°, 23 S. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. —.80 ℳ.

Haydn. Quartett Op. I No. 1. Newly edited after the original editions by Marion M. Scott. 4°, 38 S. London 1931, Oxford University Press. 5 sh.

Es handelt sich um das Jugendquartett in *Es*dur, das Haydn, als Pleyel im Jahre 1803 die seitdem als kanonisch geltende Serie der Quartette herausgab, als „ein nicht gestochenes Quartett" bezeichnete, und über das Pohl (I, 342f.) nicht versäumt hat, ziemlich ausführlich zu berichten. (Pohl führt es als Nr. 19 auch in seinem thematischen Katalog auf.) Die Herausgeberin, der wir bereits eine ausgezeichnete Studie über die Gesamtausgabe der Haydnschen Quartette verdanken (Music & Letters, XI, 3. Juli 1930) beginnt ihr Vorwort mit den Worten: „Daß ein echtes Quartett von Haydn einen Ehrenplatz als Opus No 1 fast 40 Jahre lang eingenommen hat, daß es dann von diesem Platz gestoßen wurde und über ein Jahrhundert lang in Vergessenheit geriet, mag phantastisch erscheinen; aber, wie viele phantastische Dinge, ist es wahr". Sie fand das Quartett in einer Ausgabe von op. 1 durch J. J. Hummel in Amsterdam, 1765; es figuriert auch in den Supplementen von Breitkopfs mss. Musik aus dem gleichen Jahr. Im Juli 1765 druckte es Bremner getreu nach Hummels op. I in London nach. Die früheste Ausgabe, von der Herausgeberin erst nach Abschluß ihres Vorworts gefunden, erschien bei Huberty in Paris, und da Hubertys Verlag um 1761 in De La Chevardieres Besitz überging, muß es also vorher gestochen worden sein. Die Beweisführung der beiden Vorworte zeigt wieder einmal die ganze Schwierigkeit und allerdings auch den ganzen Reiz der Entdeckungsfahrten in den unentdeckten Gegenden des Verlagswesens des 18. Jahrhunderts; außerdem ist sie ein Muster dafür, daß man auch „philologische" Dinge reizvoll und springlebendig behandeln kann.

Das Quartett selbst, in fünf Sätzen — der langsame Satz umrahmt von zwei Menuetten — enthält, so unschuldig und primitiv es aussieht, so viel Eierschalen ihm noch anhängen, z. B. die Bezifferung des Violoncellparts, den ganzen späteren Haydn eigentlich schon in nuce. Das „Adagio", das Kernstück des Werks, ist eine zweiteilige Arie der ersten Geige, rein italienisch, mit stützendem Pendelbaß und dialogisch geteilter akkordischer Begleitung der Mittelstimmen; Prototyp vieler späterer Mittelsätze. Der erste Satz, flüchtigstes Presto, hat doch seine Reize in der Kombination motivischer Fragmente: etwa

wenn zu Beginn der Durchführung die 1. Geige über ein Figurationsmotiv der zweiten eine kantable Melodie legt; wenn bei der Reprise über dem Kopfmotiv gleich ein weiteres Motiv erscheint. Das Finale ist ein bloßer Kehraus, Ausrufungszeichen, in seiner Knappheit und Unbeschwertheit ebenfalls eine erste Prägung. Am eigentümlichsten sind die beiden Menuette, genauer die Trios. Das erste in *c*moll, auffallend durch seine übermäßigen Sekundschritte, die singbare Breite der Anlage; das zweite begleitetes Solo der Bratsche, mit einer Wendung nach *es*moll. — Die Ausgabe ist ein Muster an Genauigkeit und Treue; alle Varianten sind gegeben. A. E.

Haydn, Joseph. Nelson-Arie. Gesang von der Schlacht am Nil. („Lines from the battle of the Nile".) Englischer Text von Mrs. Knight. Deutsch von Franz Hessel und Ludwig Landshoff. Hrsg. u. instrumentiert von Ludwig Landshoff. Klavierausgabe. 2°, 16 S. Berlin [1931], Edition Adler.

Dies merkwürdige Alterswerk Haydns ist ein Abfallprodukt oder Nachhall der Nelson-Messe und eine Art von Vorläufer von Beethovens „Schlacht von Vittoria". „Die Verse der Mrs. Knight," — wir zitieren Landshoffs vortreffliche Einführung zu seiner Neuausgabe — „einer Dame aus der Umgebung der Lady Hamilton, feiern Nelsons Seesieg über die Napoleonische Flotte bei Abukir am Nildelta (1798). Der Inhalt der ersten Strophe bezieht sich auf das nächste Ergebnis der gewonnenen Schlacht: Die Befreiung des Königreichs Neapel (Ausonia) von der Herrschaft der Franzosen. Als die Siegesnachricht im August des Jahres nach Eisenstadt gelangte, schrieb Haydn dort an seiner großen Messe in *d*moll, der sogenannten „Nelson-Messe" — in England als „Imperial Mass" bekannt —, und der großartige Schluß ihres Benedictus wurde zu einem Dokument des tiefen Eindrucks, den die neue Ruhmestat des englischen Nationalheros auf den Meister und die damalige Welt gemacht hatte. Zwei Jahre später, im September des Jahres 1800, war Nelson mit Lord und Lady Hamilton einige Tage zu Gast bei Haydns Fürsten auf Schloß Esterhaz. Während dieses Besuchs ... entstand der vorliegende Gesang zum Preise des siegreichen Admirals".

Erhalten ist das Stück teilweise im Autograph im Familienarchiv der Esterházy und in einer Kopie C. F. Pohls in der Bibl. der Ges. der Musikfreunde. Es ist ein Gelegenheitswerk; aber ein Gelegenheitswerk Haydns, der Entstehungszeit zwischen den beiden Oratorien durchaus würdig und mit dem Stil der großen Rezitative von „Schöpfung" und „Jahreszeiten" verwandt. Eine schwer gehaltene Einleitung, Adagio *c*moll; tief lastende schwarze Wolken; dann heroisches Rezitativ; bei der Ankündigung Nelsons, des „intrepid warrior", eine helle und entschiedene Marschmelodie, die als eine Art von Leitmotiv wiederkehrt und zum Schluß mit noch freundlicheren, kantablen Klängen, mit Fanfaren und stolzen Unisoni zu einer Art von Siegessinfonie mit Singstimme sich erweitert. Voran geht eine kurze, schlagende Schlachtschilderung; die Elemente des ganzen Werkes kehren in Beethovens schwächstem und einst populärstem Werk gesteigert und verstärkt, aber so getreu wieder, daß man annehmen möchte, er habe dies Stück Haydns gekannt — hätte nicht alles Militärisch-Musikalische damals in der Luft gelegen.

Die Ausgabe ist mustergültig, wie alle Editionen Landshoffs. A. E.

Jarzębski, Adam. „Tamburitte" a tre voci: Violino, due Viole e Basso Continuo (Violino, Viola, Violoncello e Cembalo). Hrsg. von Marja Szczepańska und Kazimierz Sikorski. Publikationen alter polnischer Musik, hrsg. durch Dr. Adolf Chybiński, Heft XI. Warschau 1932.

Aus der Vorrede von Dr. Marja Szczepańska: „Adam Jarzębski, einer der hervorragendsten polnischen Komponisten aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, war geboren zu Warka an der Pilica, wahrscheinlich vor 1590 ... Vom Herbst 1612 bis zum 30. April 1615 war er in Berlin Geiger in der Kapelle des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg und ging dann nach Italien; gegen 1620 wird er Geiger in der Kgl. Kapelle zu Warschau und verblieb als solcher bis zu seinem Tode, der zwischen 1648 und 1651 erfolgte — am wahrscheinlichsten 1649, da sein Sohn um diese Zeit in seine Stelle einrückt. Außer dem musikalischen versah er noch andere Ämter, denn er führt den Titel ‚architectus' oder ‚aedilis sacrae Regiae Maiestatis'; versuchte sich auch als Schriftsteller, indem er 1643 eine Beschreibung der Stadt Warschau herausgab".

Im Druck kam von J. nur ein einziges Stück heraus: ein von Marco Scacchi in seinem „Cribrum musicum" 1643 veröffentlichter Kanon. Alle andern erhaltenen Werke — ausschließlich instrumentale — finden sich in MS 111 der Breslauer Stadtbibliothek unter dem Titel: „Canzoni è Concerti a due, tre è quattro Voci cum Basso Continuo di Adamo

Harzebski Polono. Anno M.DC.XX.VII." Das ausgewählte Stückchen, unsere „Tamburitta", für Geige, zwei Gamben und B.C., ist eins der vielen instrumentalen „Rataplans" der älteren Musik; zwei mehr rhythmisch als melodisch bestimmte Motive werden ganz im Sinn der Canzon francese der Zeit vor Frescobaldi artig und schon ganz pointiert abgewandelt. Von der Teilgliederung der alten Canzon ist nur das Rudiment eines zweitaktigen Largo und der verbreiterte Schluß übriggeblieben; die neue Zeit kündigt sich auch in einer Episode an, in der Geige und erste Viola in Terzen (oder Duodezimen) über dem Continuo konzertieren, die zweite Viola also aus der motivischen Arbeit ausgeschaltet ist. Das ist schon Sonaten-, nicht mehr Canzonengeist, reines 17. Jahrhundert. A. E.

Lully, J.-B, (1632—1687). Œuvres complètes, publiées sous la Direction de Henry Prunières. Les comédies-ballets, Tome I. Le mariage forcé. — L'amour médecin 1664, 1665. Préface: Les comédies-ballets de Molière et Lully. Notice historique et critique sur *le Mariage forcé* et *l'Amour médecin*. Révision et transcription du texte, Commentaire bibliographique par Henry Prunières. Réduction pour clavier des parties instrumentales et réalisation de la basse continue par Mlle G. Sacerac de Forge. 2°, 26 u. 109 S. Paris 1931, Editions de la Revue Musicale.

Marenzio, Luca. Sämtliche Werke. Hrsg. von Alfred Einstein. II. Bd.: Madrigale für fünf Stimmen, Buch IV—VI. Publikationen älterer Musik. Veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft, unter Leitung von Theodor Kroyer. VI. Jahrg. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 30 RM.

Carl Maria v. **Weber.** Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe (im Auftrage der Akademie zur Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, Abt. III. B: Musik) unter Leitung von Hans Joachim Moser. Zweite Reihe: Dramatische Werke. I. Band: Jugendopern. A: „Das Stumme Waldmädchen" (Bruchstücke). B: „Peter Schmoll und seine Nachbarn." Eingel. und rev. von Alfred Lorenz. 1926. — II. Band A: „Rübezahl" (Bruchstücke). B: „Silvana". Eingel. u. rev. von Willibald Kaehler. Augsburg 1928, Filser. Bd. I u. Bd. II je 30 RM.

Schon 1926, bei der 100. Wiederkehr des Todestages Webers, konnte Unterzeichneter in seinem Gedenkaufsatze an dieser Stelle die geplante Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers anzeigen und der Hoffnung Ausdruck geben, daß sie spätestens im Jahre 1950 abgeschlossen sein würde. Inzwischen sind 2 Bände erschienen, die die Jugendopern Webers enthalten. Sie zeugen davon, daß das große Unternehmen der Gesamtausgabe sowohl nach Form und Sinn, wie in seinem äußeren Gewand und inneren Gehalt den anderen deutschen musikalischen „Denkmäler"-Ausgaben würdig nacheifert. Webers erste Oper „Die Macht der Liebe und des Weins" ist, wenn überhaupt vollendet, verloren gegangen. Vom „Waldmädchen", das in Freiberg durch Verschulden des hochstaplerischen Vaters Anton Weber eine so böse Pressefehde entfachte, sind nur wenige Bruchstücke erhalten, dagegen besitzen wir die ganze Musik zu „Peter Schmoll". Alfred Lorenz gebührt das Verdienst, die beiden genannten Werke so herausgegeben zu haben, daß sie in nunmehr kritisch gereinigter Gestalt sowohl dem Musikforscher, wie dem Musiker und Musikfreunde bequem zur Verfügung stehen. Im Vorwort hat Lorenz alles Nötige über die Entstehung und die Schicksale der beiden Jugendopern gesagt und einige Beiträge zu ihrer Wertung geliefert.

Für „Rübezahl" und „Silvana" zeichnet Willibald Kaehler verantwortlich. Auch hier sind von dem erstgenannten Werke nur Bruchstücke erhalten, während die Musik zur „Silvana", in der das „Waldmädchen" nachklingt, vollständig vorliegt. Auch Kaehlers Ausgabe genügt den kritischen Ansprüchen. Auf stilistische Wertung läßt sich der Herausgeber allerdings kaum ein. Auch zur Entstehungsgeschichte der Werke bringt er nicht nur nichts Neues bei, sondern übernimmt auch Falsches (Ankunft Webers in Breslau!). Hier bleibt der Forschung noch ein weites Feld offen. Weber ist seiner Herkunft nach nicht der „Gesamtdeutsche", als den ihn noch H. J. Moser in seinem Geleitwort zum ersten Bande der Gesamtausgabe feiert. Das Märchen von seiner adligen, österreichischen Herkunft ist längst widerlegt, der Schuß französischen Blutes in seinen Adern nicht wegzuleugnen. Anderseits gibt es kaum einen deutschen Musiker, der in seiner Jugend so viel umhergetrieben wurde und so zahlreiche kompositorische Anregungen aufgenommen hat wie Weber. Hier kann man wieder Moser beistimmen, wenn er sagt: „Es steht gerade bei seinem besonderen Lebensweg und Kunstcharakter zu vermuten, daß die Beziehungen zu einer großen

Zahl vergessener Kleinmeister für sein Schaffen bedeutungsvoll geworden sind. Wir müssen uns darüber klar zu werden versuchen, was der Kirchenkomponist Weber etwa seinen Lehrern Kalcher, Michael Haydn, Abbé Vogler, seinem Freunde Gänsbacher usw. verdankt, was der Kammermusikkomponist den letzten Mannheimern und den Norddeutschen um Reichardt, Himmel, E. T. A. Hoffmann, Prinz Louis Ferdinand, Romberg und Spohr schuldet. Der Opernkomponist muß zu dem Schaffen von Grétry, Isouard („Aschenbrödel") und den Revolutionsdramatikern Frankreichs in Beziehung gesetzt werden, von denen er sehr viel mehr als nur den „Romanzenton" und die „Erinnerungsmotivik" überkommen zu haben scheint, mit Guglielmi, Piccinni, Sarti und ihren buffonischen Nachfolgern, mit den Vorkämpfern der ersten „großen deutschen Oper" wie Konradin Kreutzer und Ignaz Mosel, Danzi und Poissl". Für den „Freischütz" hat Abert in seiner vorbildlichen Ausgabe die stilistischen Quellen bereits aufgedeckt. Für die Jugendopern bleibt diese Arbeit noch zu tun, und sie kann jetzt erst bequem getan werden. Möge es dem Verlag Filser vergönnt sein, die Gesamtausgabe rasch unter Dach zu bringen. Wird sie auch, wie Alfred Einstein in einem lesenswerten Gedenkaufsatz (Frankfurter Zeitung 1926, Nr. 410) des Näheren erläutert, an dem Gesamtbilde des Komponisten nichts wesentliches ändern, so wird sie dieses Bild doch vertiefen und in Einzelheiten bereichern. Erwin Kroll.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Theodor Kroyer in Leipzig hat sich entschlossen, dem Ruf an das neuerrichtete Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Köln zu folgen.

– Die Philosophische Fakultät der Universität Hamburg hat die Bezeichnung der Venia des Dr. Wilhelm Heinitz („Musik der Primitiven") umgeändert in „Venia für vergleichende Musikwissenschaft".

– Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen (Leitung: Privatdozent Dr. Steglich) hat im letzten Sommersemester mit seinem Collegium musicum zwei Abendmusiken veranstaltet, deren erste Georg Philipp Telemann gewidmet war und deren zweite nach Manuskripten der Gräflich von Schönbornschen Musikbibliothek „Musik am Hofe der Grafen von Schönborn im Zeitalter des Barock" brachte (Werke von Joh. Pachelbel, Bach (?), Händel (?), Ignaz Beyer, A. Scarlatti, Caldara, Brescianello). Im Wintersemester wurden zur Ergänzung der historischen Musikabende drei Vortragsveranstaltungen zeitgenössischen Musikproblemen gewidmet: der „Deutschen Musik der Gegenwart" (mit Werken von Sigfrid Walther Müller, Paul Hindemith, Fidelio Finke und Paul Zilcher), der „Russischen Musik der letzten Generationen" (mit Werken von Tscherepnin, Prokofieff, Strawinsky, Skrjabin und Rachmaninow) und dem Bechstein-Siemens-Nernst-Flügel.

– Das Musikinstitut der Universität Tübingen und der akademische Musikverein traten im verflossenen Winter-Semester u. a. mit folgenden Veranstaltungen hervor: Im Oktober sang die „Leipziger Kantorei" unter Leitung von Kurt Thomas zum erstenmal in der Stiftskirche Tübingen. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von Joh. Walter, Schütz, Kurt Thomas, dazu Orgelwerke von Bach und Karl Hasse. Die Weihnachtsmusik des musikwissenschaftlichen Seminars, unter Leitung des Institutsvorstands, Prof. Dr. Hasse, brachte in Fortsetzung der im letzten Sommer-Semester begonnenen Aufführungen von Werken aus dem Repertoire der Württembergischen Hofkapellen im 16. Jahrhundert erstmalig Weihnachtskompositionen der württembergischen Meister Sigmund Hemmel, Balduin Hoyoul und des Südfranzosen Bartholomäus Beaulaigne, unter weitgehender Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung über die Aufführungspraxis der Musik im 16. Jahrhundert mit starker instrumentaler Durchsetzung (Orgel, Posaunen, Trompete, Flöten, Violen, Celli) des vokalen Klangkörpers. Umrahmt wurden diese Werke von Peter Altenburgs drei Weihnachtsintraden (die mittlere durch Bläser ausgeführt) und Schiassis Weihnachts-Symphonie für Streichorchester. In der zweiten Hälfte des Semesters galt die Arbeit des akademischen Streichorchesters, des Kammerchors des Musikinstituts und des akademischen Musikvereins gemeinsam der Matthäuspassion von J. S. Bach, die unter Leitung von Prof. Dr. Hasse und unter Mitwirkung des Reutlinger

Jugendrings, von Mitgliedern der Tübinger Bataillonskapelle und anderen Instrumentalisten, sowie namhaften Solisten (Prof. G. A. Walter, Hermann Achenbach, Frau Dr. Schellbach-Pfannstiehl, Frau Engelhard-Rode, Hans Fest) in der Stiftskirche stattfand. Hervorzuheben wäre die auf Unmittelbarkeit und Schlichtheit gestellte Herausarbeitung der Choräle, die weder sentimental überbetont noch auch nach modernem Muster ausdrucksleer erklangen, sowie die Straffheit der Chöre, durch die ein Miterleben der Situationen und eine ungewöhnliche Eindringlichkeit des ganzen, planmäßig gekürzten Werkes erzielt wurde. O. z. N.

– Der Technischen Hochschule Breslau wird ein „Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik" angegliedert. Es handelt sich dabei um vorläufig etwa 10000 Zeitungsausschnitte und etwa 9000 Abbildungen (zur Instrumentenkunde, Aufführungspraxis, Musiktechnik, musikalischen Kulturgeschichte, ferner Musikerporträts, Tabellen, graphische Darstellungen usw.), eine zur Zeit mehrere hundert Stück umfassende Sondersammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitten zur Musik- und Theaterkrise der Gegenwart, sowie eine größere Anzahl von Organisationsplänen, Entwürfen, Gutachten, Verträgen, Statistiken, Übersichten usw. aus der Praxis. Hinzu kommt eine Handbibliothek von einigen tausend Bänden, sowie ein Schallplatten-Archiv (gegen 500 Platten), die allerdings beide wegen Raummangel vorläufig nicht untergebracht werden können. — Das Archiv hat sich auch für die Zukunft die Aufgabe gestellt, alles zugängliche Nachrichtenmaterial aus dem Gebiet der Musikwirtschaft, der Musiktechnik und der allgemeinen Musikkultur systematisch zu sammeln. Leiter des Archivs ist Dr. H. Matzke.

– Das Istituto Interuniversitario Italiano kündigt für 1932 wieder für Ausländer und Einheimische Bildungs- und Sprachkurse an, bei denen auch die Musikgeschichte vertreten ist. In Rom hält Prof. Guido Bortolotto (Padua) eine 5stündige Vorlesung über „Rom und die Musik" (3.—28. IV.); in Siena Prof. Arnaldo Bonaventura (Florenz) über „Die Musikkunst in Toscana bis zum Ausgang des 18. Jahrhs." (10. VII.—28. VIII.); in Florenz Dr. Giacomo del Valle acht Vorträge über „Die Musik in Italien im 18. Jahrh." und „Die heutige italienische Musik" (14. VII.—27. VIII.).

– Im Jahre 1932 ist von der Neuen Bachgesellschaft wieder die Durchführung eines Bachfestes in Aussicht genommen, und zwar soll es — als 19. Deutsches Bachfest — am 3., 4. und 5. Juni in Heidelberg stattfinden.

– Dr. Ernst Fritz Schmid bittet, seinem Aufsatz „Joseph Haydn und die Flötenuhr" im Januarheft der ZfM folgendes beizufügen: S. 195, Anm. 7: Die Schallplatte ist nicht unter „Odeon", sondern nur unter Parlophon B 37040 erschienen. Dazu erschien ein besonderer Prospekt mit mehreren Abbildungen. — S. 196: Mälzl hat sich auch mit Haydns Jahreszeiten näher befaßt. Hugo Botstiber berichtet darüber auf S. 178 des 3. Bandes der Pohlschen Haydnbiographie: „Die Popularität des neuen Werkes benützend, veranstaltete der Mechanikus Mälzl in der Kärntnerstraße mechanisch-optische Aufführungen der Jahreszeiten. Die Szene, durch Figuren belebt, verwandelt sich viermal, beim Sommer gab es Donner, Blitz und wirklichen Regen, im Winter schneite es, und in der Perspektive verschlang eine Lawine eine Alpenhütte. Ein verbindender Text wurde gesprochen, die Klavierbegleitung folgte der Original-Musik". Nach gütiger Mitteilung von Georg Kinsky ist ein 1805 in Wien von Mälzl erbautes Panharmonikon erhalten; Mälzl hatte es 1807 an Napoleon oder Eugène Beauharnais in Paris verkauft. Es befindet sich als dauernde Leihgabe der herzoglichen Familie von Urach im Stuttgarter Landesgewerbemuseum (s. ZfM XIII, S. 105). Möglicherweise war es dieses Instrument, das Haydn als 74jähriger Greis besuchte. Otto Erich Deutsch wies mich freundlichst auf eine diesbezügliche Stelle in der Haydnbiographie von Dies (S. 131) hin. Dies berichtet von einem Besuch, den er am 18. Juni 1806 bei Haydn machte: „Gestern luden ihn einige Freunde ein, in ihrer Gesellschaft zu einem berühmten Instrumentenmacher zu fahren, um ein neu erfundenes musikalisches Instrument mit Orgelwerk zu besehen. Haydn ließ sich leicht dazu bereden, obgleich die Wohnung des Künstlers von Gumpendorf entfernt liegt. Als die Kutsche still hielt, sprangen die jüngern Männer schnell heraus, machten Haydn das Heraussteigen bequem und trugen ihn darauf einige Treppen hoch in die Wohnung des Künstlers. Das Orgelwerk spielt

auch eine haydn'sche Composition. Haydn hörte mit Vergnügen zu, und dieses Vergnügen gab seinen Lebensgeistern neue Kräfte". — S. 197, Anm. 11: Karl Freiherr von Güntherode starb nicht in Eisenstadt, sondern in Esterháza, wie ich dem Pfarr-Register in Süttör (Ungarn) entnehme. — S. 202, Anm. 2: Abbildungen dieses Instruments finden sich auch in dem obenerwähnten Schallplattenprospekt, wie auch zur Flötenuhr von 1793. — S. 203: Klara Brandeisky war eine geborene Minetti, nicht Reghem. — S. 205, Anm. 4: Hugo Botstiber (a. a. O., S. 114) nennt ein 1796 entstandenes kleines Stück für eine Spieluhr, dessen Abschrift sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde-Wien befinden soll. Das Stück ist aber hier nicht vorhanden und es dürfte sich wohl um einen Irrtum handeln. — Endlich sei erwähnt, daß auch Michael Haydn sich mit mechanischer Musik befaßt hat. Constantin Schneider hat vor kurzem Skizzen dieses Meisters zu Kompositionen für das Salzburger Glockenspiel entdeckt, wie er mir freundlichst mitteilte. In Salzburg bestand mit dem tüchtigen Flötenuhrmacher Franz Seraph Vockenberger und mit den traditionellen derartigen Instrumenten wie dem Glockenspiel, dem Salzburger Stier und der Hellbrunner Wasserorgel eine alte Pflegstätte der Musikautomatenbaukunst. Im Pansymphonikon des Salzburger Franziskanerpaters Peter Singer (gest. 1882) dürfen wir einen späten Ausläufer solcher Anregungen erkennen.

– Mit Beginn dieses Jahres erscheint im Bärenreiter-Verlag Kassel eine neue Zeitschrift (Zweimonatsschrift): „Collegium musicum", deren Sinn und Ziel insbesondere darin liegt. engste Verbindung herzustellen zwischen der Tätigkeit der Collegia musica an den Universitäten und den Instrumentalspielern in Laienkreisen, die Haus- und Kammermusik pflegen. Der Herausgeberkreis — Schriftleiter ist Studienassessor Walter Blankenburg in Kassel, in Verbindung mit ihm stehen Joseph Bacher, Karl Gofferje, Hilmar Höckner, Willi Schuh, Robert Treml und Waldemar Wohl — setzt sich aus Leuten verschiedener Richtung zusammen; auf rein sachlicher Grundlage soll ein Ort ernsthafter Auseinandersetzung aller Fragen geschaffen werden, die mit dem instrmentalen Musizieren in kleinerer Besetzung zusammenhängen. Die neue Zeitschrift kann nicht bloß für die „Aktivierung" des Musiklebens wichtig werden, sondern auch die „Isolierung" der Musikwissenschaft vermindern, und sei darum warm begrüßt.

– Der Schriftleiter bittet, von seiner Adressenänderung Kenntnis nehmen zu wollen.

Kataloge

Leo Liepmannssohn. Antiquariat. Berlin SW 12. Katalog 226. Goethe. Zum 22. März 1932. I. Autographen. II. (Nrn. 157—354) Goethe in der Musik. G.s Werke in Kompositionen zeitgenössischer und neuerer Musiker. Kompositionen von Musikern aus Goethes Kreis. Literatur über G. und die Musik. III. G. in der Literatur.

Pierre Schneider, Paris (XVIe). Catalogue de livres, d'occasion sur la musique & les musiciens — chant — danse — théâtre — Partitions d'orchestre. 1563 Nrn.

März **Inhalt** 1932

	Seite
Robert Lachmann (Berlin), Die Haydn-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin	289
Ernst Fritz Schmid (Wien), Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach . .	299
Walther Vetter (Hamburg), Zweites Heinrich-Schütz-Fest d. Neu. Schützgesellschaft	312
Miszellen	316
Bücherschau	322
Neuausgaben alter Musikwerke	331
Mitteilungen	334
Kataloge	336

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 14. Jahrgang April 1932

Erscheint monatlich

Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Mozart-Drucke

Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis

Von

Otto Erich Deutsch, Wien, und Cecil B. Oldman, London

II. Die für Mozart-Drucke verwendeten Opuszahlen

(Die durch Gedankenstriche angedeuteten Opuszahlen sind arabische, ohne besondere Kennzeichen)

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
1) premier	6, 7	Kl.V.Son.	Selbstverlag, Paris	—	1764	O. A. m. W.
do.	do.	do.	Selbstverlag, London	—	ca. 1765	T. A. m. W.
Premier	301–6	do.	Sieber, Paris	—	1778	O. A.
I	301, 304, 302	do.	Schmitt, Amsterdam	—	ca. 1780	Ndr.
—	304, 302	do.	Artaria, Wien (sp. Mollo)	462	1794	Ndr.
	Vgl. op. 4 und 94.					
I Libro I	376, 296, 377	Kl.V.Son.	Hummel, Amsterdam	...	ca. 1786	Ndr.
	Die 2. Auflage hat V.Nr. 972 (etwa 1794). Im Amsterdamer Katalog von 1791 op. II lib. I genannt, 1792 wieder op. I, ebenso im Berliner Katalog von 1793.					
1er Nr. 1, 2, 3	Anh. 162	Str.Trios	André, Offenbach	...	1802?	—
	Als „1er Oeuvre de Trios" bezeichnet; entsprechend auch bei op. 2.					
2) II	8, 9	Kl.V.Son.	Selbstverlag, Paris	—	1764	O. A. m. W.
do.	do.	do.	Selbstverlag, London	—	ca. 1765	T. A. m. W.
II	376, 296, 377–380	do.	Artaria	22	1781	O. A. m. W.
	Vgl. op. 4 und 94.					
—	do.	Kl.V.Son.	do.	do.	ca. 1795?	Fl.A.
— Livre 1, 2 (hs.)	do.	do.	Cappi, Wien (2. Aufl.)	do.	ca. 1806?	T.A.
	Die als op. „2" bezeichneten Auflagen Artarias und Cappis haben neue Textplatten; die Auflage Cappis erschien auch in 6 Teilen.					
II Lib. I, II	do.	Kl.V.Son.	Götz, Mannheim–München-Düsseld.	576/7	ca. 1800	Ndr.
— 1st, 2d Book	do.	do.	Longman & Broderip, London (sp. Br. & Wilkinson, sowie L., Clementi & Co.)	...	ca. 1790	Ndr.
II Libro II	378–380	do.	Hummel, Amsterdam	—	ca. 1790	Ndr.
	Die 2. Auflage hat V.Nr. 969 (etwa 1794).					

	Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
	—	376, 296, 377–380	Kl.V.Son.	Schott, Mainz	274–9	ca. 1798	Ndr.
	— Livr. 1, 2	do.	do.	Simrock, Bonn	307/8, 317, 323/4	1803	Ndr.
		In Gayl und Hedlers Frankfurter Lagerverzeichnis von 1803 als op. 1 bezeichnet.					
	2e (Connu 10e) Liv. 1	428, 458, 421	Str.Quart.	Pleyel, Paris	354	ca. 1798	Ndr.
		Im Lagerverzeichnis Böhme-Hamburg, 11. Fortsetzung 1800 Nachtrag, sind bei Pleyel als op. 2: 3 Son. f. Pfte., Fl. od. V., Vc. für neu erschienen genannt und als op. 2 des Duos: 3 Duos f. 2 V., d. i. K. 423—424, wobei K. 424 wohl in 2 Teilen gedruckt wurde, wie bei Simrocks op. 49. — Die Op.-Z. 2 für den Kl.-A. der C-Sinfonie K. 425 (Hoffmeister, Wien und Leipzig, Nr. 55 von etwa 1799) gilt dem Arrangeur Johann Wenzel, der diesen Auszug auf dem Titel als „2. Ausgabe" bezeichnet, gegenüber dem der Sinfonie K. 543.					
	2me Nr. 1, 2, 3	481, 533, 494, 454 (alle) arr.	Str.Trio	André	4646	ca. 1824	—
3)	III	10–15	Kl.V.Son.	Selbstverlag, London	—	1765	O. A. m. W.
	IIIme	254	Kl.Trio	Md. Heina, Paris	—	ca. 1782	O. A.
	3me	381, 358	4hd. Son.	Artaria (sp. Cappi)	25	1781/2	O. A.
		Vgl. op. 4. — Eine Op.-Z. 3 steht auf Wenzels Kl.-A. der Sinf. K. 550 bei Hoffmeister und Kühnel (V.Nr. 197 von 1802). s. Op. 2.					
	3 (hs.) Nr. 1, 2	do.	4hd. Son.	Birchall & Andrews (sp. Birchall), London	—	ca. 1788	Ndr.
	—	do.	do.	Longman & Broderip (sp. Longman, Clementi & Co.)	...	ca. 1790	Ndr.
	—	do.	do.	André (3 Aufl.)	... (4674, 6440/1)	1799 (ca. 1825, ca. 1843)	Ndr.
	— Nr. 1, 2	do.	do.	Bachmann, Hannover	...	19. Jh.	Ndr.
	III I ibr. III	548, 542, 502	Kl.Trios	Hummel, Berl.-Amst.	...	1791	Ndr.
	3e (Connu 11e) Liv. 2	465, 387, 464	Str. Quint.	Pleyel	355	ca. 1798	Ndr.
		Tatsächlich Artarias op. X entnommen.					
4)	IVe	26—31	Kl.V.Son.	Hummel, Haag-Amst.	—	1766	O. A. m. W.
	IVe	309–311	Kl.Son.	Md. Heina	—	1778	O. A.
	IV Liv. 1, 2, 3 (hs.)	414, 413, 415	Kl.Konz. St.	Artaria (2 Aufl.)	41, 42, 56	1785	O. A.
		Laut Kat. vom Mai 1785 sollte nur Nr. 1 op. 4 heißen, Nr. 2 aber op. 5; Nr. 3 dann wahrscheinlich op. 6. Im Kat. vom Jänner 1788 sind alle drei Konzerte angeführt, aber irrtümlich als „op." 1, 2, 3 (statt Nr.).					
	—	do. (alle?)	Kl.Konz. St.	Longman & Broderip (sp. L., Clem. & Co.)	...	ca. 1790	Ndr.
	4me Liv. I, II, III	do.	do.	André	1545/6	1802	Ndr.
		Mit den Fagott-Stimmen.					
	IV	179, 180, 354	Kl.Var.	Schmitt	—	ca. 1780	Ndr.
	IV.	475, 457	Kl.Phant. u. Son.	Hummel, Amsterdam	689	1791	Ndr.
		Im Amsterdamer Katalog von 1791 ohne Op.-Z., im Berliner Katalog von 1793 mit Op.-Z. genannt.					
	4e (Connu 18e)	575, 589, 590	Str. Quart.	Pleyel	481	ca. 1798	Ndr.
	IV (hs. erg.)	279–281	Kl.Son.	Simrock	322	1803	1. A.?
5)	—	454	Kl.V.Son.	Artaria (sp. Cappi)	147	1787	T. A.
	V	309–311	Kl.Son.	Götz, Mannheim	94	ca. 1783	Ndr.
	V	do.	do.	Simrock	313	1803	Ndr.
	V Lib. 1	595	Kl.Konz.	Hummel	763	1792	Ndr.

	Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
	5e (Connu 35e)	499	Str. Quart.	Pleyel	545	ca. 1799	Ndr.
6)	VI	330–332	Kl.Son.	Artaria (4 Aufl.)	47	1784	O. A.
	—	do.	do.	Sr. Schott	36	1784/5	Ndr.
	—	do.	do.	Imbault, Paris	...	1791	Ndr.
	VI	do.	do.	Simrock	284	1803	Ndr.
		Auf dem vorliegenden Exemplar tatsächlich V bezeichnet, weil nicht handschriftlich in VI ergänzt.					
	VI Liv. 1	575, 589, 590	Str.Quart.	Hummel, Berl.-Amst.	804	1792	Ndr.
	Liv. 2	Anh. 166	do.	do.	925	1792	Ndr.
	6e (Connu 1er) Liv. 1	593, 614, 406	Str. Quart.	Pleyel	482	ca. 1798	Ndr.
7)	VII	175 (ohne Rondo), 382	Kl.Konz. St.	Boyer, Paris	...	ca. 1784	O. A.
	—	do.	do.	André	1558	1802	Ndr.
	VII	333, 284; 454	Kl.Son. u. Kl.V.Son.	Torricella, Wien	—	1784	O. A.
	—	do.	do.	Schott	...	ca. 1785	Ndr.
	—	333, 284	Kl.Son.	Artaria (sp. Cappi)	118	1787	T. A.
		Auch als op. 2 oder 8 genannt.					
	—	333, 284; 454	Kl.Son. u. Kl.V.Son.	Longman & Broderip (sp. Brod. & Wilk.)	...	ca. 1790	Ndr.
	7 (hs.)	454	Kl.V.Son.	Simrock	300	1803	Ndr.
	VII (a) Nr. 1, 2	385, 319	Sinf. St.	Artaria	54/55	1785	O. A.
	VII (a)	do.	do.	Simrock	574	ca. 1808	Ndr.
	—	do.	do. Part.	Breitkopf & Härtel, Leipzig	...	19. Jh.	—
	VII	498	Kl.Trio	Hummel, Amsterdam	...	1792	Ndr.
	7e (Connu 1er) Liv. 2	Anh. 174, 515, Anh. 178	Str.Quint.	Pleyel	483	ca. 1798	Ndr.
8)	8 (hs.)	385	Sinf. St.	Artaria (sp. Cappi)	54	ca. 1786	Teil-Aufl.
		Nr. 8 der Serie „Grande Sinfonie Periodique a plusieurs instrumens". Auch in Breitkopfs Suppl. XVI von 1785 so beziffert. Eines dieser Hefte (op. 8 oder 9) war in Mozarts Nachlaß, wo sonst nur noch Artarias op. XI erwähnt ist. — Cappis T.-A. hat die Platten-Nr. 5. — In Artarias Kat. vom Jänner 1788, S. 36, ist ein Kl.Konzert als op. 8 angeführt, wohl aus fremdem Verlag.					
	—	526, 481, 496	Kl.V.Son.	Schott	81	ca. 1790	Ndr.
	—	481, 526	do.	André	...	1799	Ndr.
	VIII	496	do. („Trio")	Hummel, Berl.-Amst.	825	1792	Ndr.
	8e Liv. 3	174, 375 arr., 516	Str.Quint.	Pleyel	546	ca. 1799	Ndr.
	VIII?	333, 533, 284	Kl.Son.	Simrock	301	1803	Ndr.
		Auf dem vorliegenden Exemplar ist die Ziffer V nicht ergänzt. — K. 533 war mit 494 bei Simrock (V.Nr. 146) schon um 1801 erschienen.					
	—	501	4hd. And. u. Var.	Birchall	...	ca. 1810	Ndr.
9)	9 (hs.)	319	Sinf. St.	Artaria (sp. Mollo)	55	ca. 1786	Teil-Aufl.
		Nr. 9 der genannten Serie. Auch in Breitkopfs Suppl. XVI von 1785 so beziffert. Bei Mollo ist die Firma nur überklebt. — In Artarias Kat. von 1837 ist auch ein Quintett in D (K. 593?) als op. 9 genannt. In Rosts Leipziger Lagerverzeichnis von 1786 sind außer Artarias op. 10 noch sechs Wiener Streichquartette op. 9 erwähnt.					
	—	do.	Sinf.Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
	IX	453	Kl.Konz. St.	Boßler, Speyer	—	ca. 1787	O. A.
	—	454	Kl.V.Son.	André	2947	ca. 1810	Ndr.
	IX Libro II	451	Kl.Konz.	Hummel, Berl.-Amst.	774	1792	Ndr.

	Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
	9e Liv. 4	407 arr.	Str.Quint.	Pleyel	547	ca. 1799	Ndr.
		Statt des Hornes ein 2. Vc. ad lib.					
	—	570 arr.	Kl.V.Son.	Simrock	328	1803	Ndr.
	—	? arr.	4hd. Son.	Hofmeister, Leipzig	....	ca. 1855	—
		Nach einem Flötenquartett bearbeitet von F. X. Gleichauf.					
10)	X Nr. 1, 2 (1—6)	387, 421, 458; 428, 464, 465	Str.Quart.	Artaria (2 Aufl.)	59	1785(1787?)	O. A. m. W.
	— (a) Nr. 1	387, 421, 458	Str.Quart.	Artaria (2 Aufl.)	59 (1912)	1797 (1807)	2. A.
	— Nr. 2	428, 464, 465	do.	do.	139 (1913)	do.	do.
		Die 2. Auflage Artarias von 1797 ist in Günther und Böhmes Lagerverzeichnis, 6. Forts. von 1797, irrtümlich als op. 10 und 11 bezeichnet.					
	— Cah. I, II	387, 421, 458; 428, 464, 465	do. Part.	Traeg, Wien	224/5	1803/4	1. A.
		s. AMZ November 1803, Int.Bl. III.					
	X, 1e, 2e Partie	do.	Str.Quart. (St.)	Imbault	905/6	ca. 1795	Ndr.
	—	do. (alle?)	do.	Leduc, Paris	...	vor 1800	Ndr.
	X Libro III	449	Kl.Konz.	Hummel, Berl.-Amst.	815	1792	Ndr.
	10e	563	Divert. („Trio 1")	Pleyel	548	nach 1800	Ndr.
11)	XI	475, 457	Kl.Fant.u.Son.	Artaria (3 Aufl., sp. Mollo?)	70	1785	O. A. m. W.
		Später als op. „11" bezeichnet. Ebenso je eine „Nouvelle Edition" 1828 bei Artaria und etwa 1830 bei Czerny. — Vgl. op. 8 und 10.					
	XI	do.	Kl.Fant.u.Son.	Götz	139	ca. 1786	Ndr.
	—	do.	do.	Schmitt?, Amst.	...	ca. 1790	Ndr.
	—	do.	do.	Longman & Broderip (sp. Br. & Wilk. sowie L., Clem. & Co.)	...	ca. 1790	Ndr.
	—	do.	do.	Schott	...	ca. 1800?	Ndr.
	—	do.	do.	(Bureau de mus.) Leipzig	1073	1814	Ndr.
	XI.	406	Str.Quint.	Hummel, Berl.-Amst.	818	1792	Ndr.
12)	12me (gest. u. hs.)	497	4hd. Son.	Artaria (2 Aufl.)	108	1787 (1796)	O. A.
	—	do.	do.	Birchall?, London	...	ca. 1790	Ndr.
	XII	do.	do.	Mollo, Wien (2 Aufl.)	92 (1055)	ca. 1796 (ca. 1802)	Ndr.
	—	do.	do.	André (2 Aufl.)	2959 (6442)	ca. 1812 (ca. 1843)	Ndr.
	XII	423, 424	Str.Duos	Hummel, Berlin	823	1792/3	Ndr.
	XII	481	Kl.V.Son.	Götz, Mannheim u. München	150	ca. 1786	Ndr.
		Köchels Annahme, daß Götz K. 493 als op. XII verlegt habe, ist irrig (danach Schurig, Konstanze, S. 179).					
13)	—	493	Kl.Quartett	Artaria (2 Aufl., sp. Mollo)	111	1787	O. A.
	— Nr. 2	do.	do.	Schmitt	—	ca. 1790	Ndr.
	—	do. arr.	4hd.	Hofmeister	4997	ca. 1855	—
		Eingerichtet von Gleichauf; ebenso op. 28, 29, 36, 37, 39, 83, 101, 102, 108 und 109.					
	XIII	496	Kl.Trio	André (2 Aufl.)	157	1787 (1805)	Ndr.
	—	478	Kl.Quartett	Götz	...	ca. 1795?	Ndr.
	— (a)	499	Str.Quart.	Artaria	587	ca. 1805	2. T. A.
		s. op. 35 und K. 499.					
	XIII	526	Kl.V.Son. („Trio")	Hummel, Berl.-Amst.	900	ca. 1793	Ndr.

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	?	Kl.Son.	—?, Paris	...	ca. 1790	?
	Diese Angaben bei op. 13, 14, 17 stammen aus dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792. — Op. 13 ist als Kl.Son. auch in Leducs Pariser Lagerverzeichnis von 1800 angeführt.					
14) —	498	Kl.Trio	Artaria (2 Aufl., sp. Cappi, dann Czerny)	188 (1144)	1788 (1802)	O. A.
	Schurig, Konstanze S. 179 und Mozart 2 II. 262, meint, daß eine andere Ausgabe Artarias K. 498 und 496 — auch einzeln — als op. XIV enthält (vgl. Simrocks op. 14).					
—	do.	Kl.Trio	Longman & Broderip (sp. Br. & Wilk., sowie L., Clem. & Co.)	...	ca. 1790	Ndr.
14me	do.	do.	André	581	1793	Ndr.
— Nr. 1, 2, 3	496, 498, 254	Kl.Trios	Simrock	285, 286, 327	ca. 1803	Ndr.
	Die Annahme Köchels, daß auch K. 564 als op. 14 (oder darin) bei Simrock erschienen sei, dürfte irrig sein.					
—	do.	Kl.Trios	Böhme, Hamburg	—	nach 1800	Ndr.
—	285?	Fl.Quart.	Boßler, Speyer	...	ca. 1789	O. A.?
14 (hs. aus 13)	478	Kl.Quart.	Leduc	619	ca. 1795	Ndr.
—	521	4hd. Son.	Schott	89	ca. 1790	Ndr.
—	do.	do.	Birchall	—	1806?	Ndr.
—	?	Kl.Son.	—?, Paris	...	ca. 1790	?
XIV	?	gr. Str.Quart.	Hummel	...	1793	?
15) —	502, 542, 548	Kl.Trios	Artaria (sp. Cappi)	204	1788	O. A.
—	do.	do.	Götz, Mannheim-München-Düsseldorf	203	ca. 1789	Ndr.
—	do.	do.	Longman & Broderip (sp. wie op. 14)	...	ca. 1790	Ndr.
	Die Trios hier in umgekehrter Reihenfolge.					
—	do.	Kl.Trios	Simrock	304	1803	Ndr.
—	do.	do.	Challier, Berlin	976	19. Jh.	Ndr.
—	453	Kl.Konz. St.	André	575	1793	Ndr.
XV Lib. 4	do.?	do.	Hummel, Berl.-Amst.	...	ca. 1796	Ndr.?
— (a)	521 arr.	Concertino	André	4510	ca. 1820	— m. W.
	Von J. v. Seyfried bearbeitet, Konstanze v. Nissen gewidmet.					
— (b)	521	4hd. Son.	do.	6443	ca. 1843	Ndr.
—	?	Kl.Son.	Schmitt	—	ca. 1790	?
	Nach dem Lagerverzeichnis der Neuen Berlinischen Musikhandlung von 1792.					
16) —	564	Kl.Trio	Artaria (3 Aufl.)	321	1790 (1795 u. ca. 1820)	O. A.
—	Anh. 149	Kl.Trio	André (2 Aufl.)	... (5117)	1793 (ca. 1828)	Ndr. —
XVI	?	Kl.Quart.	Hummel	...	ca. 1796	?
—	?	4hd. Son.	Birchall	...	ca. 1800?	?
—	496	K.Trio	Henning, Amst.	...	ca. 1810	Ndr.
17) —	595	Kl.Konz. St.	Artaria (sp. Cappi)	346	1791	O. A.
	In Schmiedt & Raus Leipziger Lagerverzeichnis von 1796 ist auch ein Streich-Quartett op. 17 bei Artaria angeführt.					
—	485	Kl.Rondo	André	...	1793	Ndr.
—	do.	do.	Litolff, Braunschweig	...	19. Jh.	Ndr.
—	533 (u. 494?)	Kl.Son.	Henning	...	ca. 1810	Ndr.
XVII	284	Kl.Son.	Hummel	...	ca. 1797	Ndr.
—	?	Kl.Son.	—?, Paris	...	ca. 1790	?
18) —	575, 589, 590	Str.Quart.	Artaria (2 Aufl., sp. Mollo)	361 (1983)	1791 (1808)	I. A.
	Am 31. XII. 1791 erschienen.					

	Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
	—	575, 589, 590	Str.Quart.	André	...	1792	Ndr.
	— 3e livre	do.	do.	Imbault	910	ca. 1795	Ndr.
	—	do.	do.	Broderip & Wilkinson	...	ca. 1800	Ndr.
	—	do.	do.	Henning	...	ca. 1810	Ndr.
	—	451	Kl.Konz.	Boßler, Speyer	228	1791	Ndr.
	18 (hs.)	511	Kl.Rondo	Mollo?, Wien	805	ca. 1800	T.A.
		Bei Artaria zuerst als „Ariette" Nr. 18 ohne Verlagsangabe und Op.-Z. 1799 erschienen; dann (bei Mollo?) diese T.A. als „Caprice" ebenso, aber mit Op.-Z.					
	XVIII Partie 2 (hs.)	564, 521, 497 (alle) arr.	Str.Quart.	Sieber	1228	ca. 1798	—
		Innen als „op. 18. 4e Livre" bezeichnet.					
	—	?	Kl.Var.	—?, Paris	...	vor 1800	?
		Nach Leducs Lagerverzeichnis von 1800.					
19)	—	563	Divertimento	Artaria (2 Aufl., sp. Cappi, C. & Czerny, auch Cz.)	368 (1907)	1792 (1807)	1. A.
		Die „Nouvelle Edition" bei Cappi & Czerny erwähnt in Berl. allg. mus. Ztg. 1827, S. 187.					
	—	do.	Divertimento	André (3 Aufl.)	473 (2033, 3893)	1792 (1805, ca. 1818)	Ndr.
	—	do.	do.	Imbault	...	ca. 1793	Ndr.
	—	do.	do.	Broderip & Wilkinson	...	ca. 1800	Ndr.
	—	do.	do.	Henning	...	ca. 1810	Ndr.
	—	331	Kl.Son.	Corri, Edinburgh	...	ca. 1793	Ndr.
	—	do.	do.	Birchall	...	1802?	Ndr.
	—	do.	do.	Monzani & Hill, London	...	ca. 1809	Ndr.
	XIX	406	Str.Quint.	Schmitt	—	ca. 1795?	Ndr.
	XIX Lib. 5	?	Kl.Konz.	Hummel, Berl.-Amst.	...	1796/7	?
20)	—	310	Kl.Son.	Artaria (2 Aufl.)	370	1792	1. A.
	—	451	Kl.Konz. St.	André	...	1792	Ndr.
	XX Lib. 6	?	Kl.Konz.	Hummel, Berl.-Amst.	...	1797/8	?
21)	—	456	Kl.Konz. St.	André	479	1792	1. A.
	—	563 arr.	Kl.V.Son.	Artaria	372	1792	—
		Nach der „Wiener Zeitung" vom 19. April 1794 stammt die Bearbeitung von Ferdinand Kauer, der für Artaria auch op. 22, 27, 29, für Josef Frister in Wien aber damals die „Zauberflöte" für Kl., V., Vc. arrangiert hat.					
	XXI	563? arr.	Kl.V.Son.	Hummel	...	1800/1	?
	—	563 arr.	do.	Böhme	—	nach 1800	Ndr.
	XXI	Anh. 174, 515	Str.Quint.	Sieber	1363	vor 1800	Ndr.
22)	—	320	Serenade St.	André	520	1792	1. A.
		Als Sinfonie bezeichnet, ohne Flötenstimmen, nur die Sätze 1, 5, 7 umfassend: Adagio, Andantino, Finale.					
	—	do.	Serenade St.	Litolff	...	19. Jh.	Ndr.
	—	do.	do. Part.	Breitkopf	5676	ca. 1835	—
	—	Anh. 149	Kl.Trio	Artaria (sp. Cappi)	375	1792	—
		s. op. 21.					
	— (a) (hs.)	Anh. 145a	Kl.Rondo	Artaria	1975	1808	2. A.
		Zuerst ohne Op.-Z. als V.Nr. 349 (1791) erschienen.					
	XXII	174	Str.Quint.	Hummel	...	1800/1	Ndr.
		s. AMZ Februar 1801, Int.-Bl. V.					
23)	—	449	Kl.Konz. St.	André	526	1792	1. A.
	23 (hs.)	485	Kl.Rondo	Artaria (2 Aufl., sp. Mollo)	381	1792	T. A.?

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	485	Kl.Rondo	Longman & Broderip	...	ca. 1795	Ndr.
—	do.	do.	Cappi	1431	ca. 1806	2. A.
—	271	Kl.Konz.	Amon, Heilbronn	...	1792	Ndr.
—	451	Kl.Konz.	Henning	...	ca. 1810	Ndr.
—	551 arr. f.	2 Kl.	Traeg (sp. Diabelli)	162 (379)	ca. 1801 (ca. 1818)	—
	Die Op.-Z. 23 gilt vielleicht für E. A. Förster, der das Werk bearbeitet hat.					
XXIII	?	3 Duos f. 2 V.	Hummel	...	1800/1	?
	s. AMZ, Februar 1801, Int.-Bl. V.					
—	522	Mus. Spaß Part.	Heckel, Mannheim	—	19. Jh.	—
	Die Op.-Z. sollte richtig 93 heißen.					
24) — Nr. 1, 2, 3	515, 516, 406	Str.Quint.	Artaria (3 bzw. 2 Aufl.)	283, 315, 388	1789, 1790, 1792	O. A. bzw. 1. A.
	Nr. 1 u. 2 des Op. 24 erschienen bei Artaria zuerst ohne Op.-Z., Nr. 1 auch ohne Heft-Nr.					
— Nr. 1	515	Str.Quint.	Mollo	1013	ca. 1805	T. A.
— Nr. 3	406	do.	Cappi (sp. Czerny)	388	ca. 1805	T. A.
—	do.	do.	André	516	1792	Ndr.
	Zwei spätere Auflagen Andrés (V. Nr. 1483 von 1800 und 4944 von etwa 1825) haben keine Opuszahl.					
— Nr. 1, 2	406, 515	Str.Quint.	Henning	...	ca. 1810	Ndr.
—	425 arr.	4hd.	Birchall	...	ca. 1800?	—
XXIV	357	4hd. Son.	Hummel	...	1800/1	Ndr.
— (a)	478	Kl.Quart.	Artaria (sp. Mollo)	493	1794	Ndr.
—	do.	do.	Cappi (sp. Czerny)	1416	ca. 1808	Ndr.
— Liv. 1, 2	? arr.	Str.Quart.	Sieber?, Paris	...	1801	?
	Nach dem Frankfurter Lagerverzeichnis Gayl & Hedler von 1803, wo der Verlag als „Paris, Sp." notiert ist.					
25) —	250	Serenade St.	André (3 Aufl.)	521 (2907, 5378)	1792 (ca. 1820, 30)	1. A. n. M.
	Erst die 2. Aufl. (mit den Paukenstimmen) nach dem Ms.					
— 3me Livr.	423, 424	Str.Duos	Artaria (3 Aufl.)	394	1792	1. A.
—	do.	do.	Böhme	...	nach 1800	Nrd.
XXV Liv. 1, 2	381, 358	4hd. Son.	Hummel	...	nach 1800	Ndr.
— Libro 1, 2	do.	do.	Bachmann	1063	nach 1800	Ndr.
26) —	271	Kl.Konz. St.	André	529	1792	1. A.
—	620 arr.	Str.Quint.	Artaria	378	1792	—
— (a)	aus 423 arr.	Rondo f. Kl. u. V.	do.	400	1792	—
XXVI	563	Divertimento	Hummel	...	nach 1800	Ndr.
—	533+494, 454, 284 (alle) arr.	Str.Trios	Sieber?, Paris	...	ca. 1800	?
	Identisch mit der Wiener Ausgabe op. 50.					
27) —	375	Serenade St.	André	...	1792	1. A.
	Als Serenade Nr. 1 bezeichnet. Eine spätere Auflage (V.Nr. 2882 von etwa 1810) nach dem Manuskript hat keine Op.-Z.					
—	Anh. 148	Kl.Trio	Artaria (2 Aufl.)	403	1792	—
	s. op. 21. — Bei André (V.Nr. 575) erst 1793 erschienen: Nachdruck ohne Op.-Z.					
28) —	423, 424	Str.Duos	André	550	1793	Ndr.
—	421, 458, 563 (z. T.) arr.	4hd. Kl.-Son.	Artaria	448	1793	— m. W.
	Mit einem Larghetto von Clementi an vorletzter Stelle: K. 421/2, 458/2, 421/4, 421/3, —, 563/5.					
—	do.	4hd. Kl.-Son.	Broderip & Wilkinson	...	ca. 1800	Ndr.
—	375 u. 407 arr.	Str.Quint.	Sieber fils	82	ca. 1805	Ndr.
—	515 arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
29) —	Anh. 147	Kl.V.Son.	André (2 Aufl.)	556 (3018)	1793 (ca. 1820)	—
—	do.	do.	Imbault	...	ca. 1795	Ndr.
—	452 arr.	Kl.Quart.	Artaria (2 Aufl., sp. Cappi)	451	1793	—
	s. op. 21 und AMZ I. 289. Schon früher in anderer Bearbeitung bei Hoffmeister in Wien erschienen, die offenbar an das Bureau de musique überging.					
29 (hs.)	do.	Kl.Quart.	Bureau de mus., Lpz. (2 Aufl.)	1095/6 (1416)	ca. 1815 (ca. 1822)	—
—	do.	4hd.	Hofmeister	5064	ca. 1855	—
30) —	305, 303, 306	Kl.V.Son.	Artaria (2 Aufl.)	461	1794	Ndr.
—	564	Kl.Trio	André (2 Aufl.)	...	1793	Ndr.
	Erst die „Nouvelle Edition" aus dem Anfang des 19. Jhr. ist nach dem Manuskript gedruckt.					
— Nr. I	481;	Kl.V.Son.	Sieber fils	268	ca. 1810	—
II	547, 616 arr.,					
III	545; 457 arr.					
	Die V.Stimmen von Lachnith ergänzt.					
31) —	494	Kl.Rondo	André (2 Aufl.)	... (3619)	1793 (ca. 1820)	1. A. 2. A.
	Eine 1802 von Hoffmeister & Kühnel-Leipzig lt. Kat. vertriebene Abschrift des op. 31 enthält zwei Rondos für Kl.					
—	do.	Kl.Rondo	Imbault	...	ca. 1795	Ndr.
31 (hs.)	Anh. 284a	Kl.Son.	Artaria (sp. Cappi?)	492	1794	—
	Gerber II. 5 meint: 1797.					
—	do.	Kl.Son.	Götz, Mannheim	457	1797	Ndr.
31 (a) (hs.)	309	Kl.Son.	Artaria (sp. Cappi)	521	1795	Ndr.
	In 2. A. als op. 46 erschienen.					
32) —	Anh. 166	Str.Quart.	André	591	1793	—
—	do.	do.	Imbault	...	ca. 1795	Ndr.
32 (hs.)	311	Kl.Son.	Artaria (2 Aufl.)	522	II. 1795	1. A.
33) —	Anh. 178 (173)	Str.Quint.	André	593	1793	—
	Ebenso wie die ziemlich gleichzeitige Ausgabe Artarias (V.Nr. 440 von 1793, später Mollo) ohne den 3. und 4. Satz (1. Menuett und folgendes Adagio) des Originals K. 287.					
33 (hs.)	254	Kl.Trio	Artaria	527	1795	Ndr.
—	564 (mit einem Arr.)	Kl.Trio	Imbault	...	ca. 1795	Ndr.
34) —	425	Sinf. St.	André	594	1793	1. A.
—	do.	do. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
—	448	Son. f. 2 Kl.	Artaria (sp. Mollo)	550	1795	1. A.
	In Gayl & Hedlers Frankfurter Lagerverzeichnis von 1803 ist K. 309 als Wiener op. 34 bezeichnet.					
—	do.	Son. f. 2 Kl.	Broderip & Wilkinson	...	ca. 1800	Ndr.
35) —	238	Kl.Konz. St.	André	608	1793	1. A.
35 (hs.)	499	Str.Quart.	Hoffmeister (Artaria)	587	1795	1. T. A.
	Die V.Nr. stammt schon von Artaria. Die O.A. war etwa 1788 bei Hoffmeister als V.Nr. 76 erschienen. Später wurde die 2. T.A. bei Mollo (V.Nr. 74) als op. 35, um 1805 die 3. bei Artaria als op. 13 aufgelegt, ebendort 1807 eine 2. A. ohne Op.Z. (V.Nr. 1953).					
—	do.	Str.Quart.	Pleyel	...	ca. 1800	Ndr.
— (a)	285	Fl.Quart.	Mollo	1024	nach 1800	T. A.
	Früher bei Artaria V.Nr. 389 von 1792, ohne Op.-Z. Vgl. op. 14. Nachdruck Boßlers?					
36) —	593	Str.Quint.	André	609	Ende 1793	Ndr.
	Die 2. und 3. Auflage Andrés (V.Nr. 1486 von etwa 1820 und — nach dem Autograph — 4947 von etwa 1828) tragen keine Op.-Z.					

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	?	Kl.V.Son.	Artaria (sp. Mollo)	628	1796	?
	E. L. Gerber nennt im hs. Bibliotheks-Verzeichnis seiner „Musikalischen Werke" von 1791 ff. (jetzt Ges. d. Mfr., Wien) ein „Rondo aus G, Darmstadt 1792, Op. 36 in MSt." (Manuskript, Boßler?).					
— Nr. 1, 2, 3	157, 160, 173	Str.Quart.	Pleyel	544	vor 1799	Ndr.
	In AMZ Dez. 1798, Int.-Bl. IV genannt.					
—	593 arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
37) —	614	Str.Quint.	André	610	1793	Ndr.
—	do. arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
—	481	Kl.V.Son.	Artaria (sp. Mollo)	629	1796	Ndr.
—	Anh. 167	Str.Quart.	Pleyel	139	ca. 1797	—
	Nach AMZ Dez. 1798, Int.-Bl. IV und Lagerverzeichnis Günther & Böhme-Hamburg, 9. Forts. 1798 Nachtrag, datiert.					
38) —	551	Sinf. St.	André (2 Aufl.)	622	1793 (1802)	1. A.
XXXVIII	do. arr.	4hd.	Breitkopf	—	ca. 1800	—
38 (hs.)	521	4hd. Son.	Artaria	630	1796	T. A.
—	?	Str.Quart.	Mollo	...	1799	?
	In der „Wiener Zeitung" am 8. Mai 1799 als unbekanntes Werk angezeigt, das der Verlag von einem vertrauten Freunde Mozarts erhalten habe.					
—	452 arr.	Kl.Quart.	Pleyel	251	ca. 1798	Ndr.
	s. AMZ April 1800, Int.-Bl. XII.					
—	do.?	Kl.Quart.	Nagel, Hannover	...	19. Jh.	Ndr.
39) —	Anh. 174	Str.Quint.	André (2 Aufl.)	628(....)	1793 (1801)	—
—	do. arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
—	466	Kl.Konz. St.	Artaria (2 Aufl.)	650	VII. 1796	Ndr.?
	Die Zahlen „op. 39" bis „43" beim Wiener Hoftheater-Musikverlag für die Ouvertüre und vier Arien aus „Figaro" in Kl.-A., etwa 1810, bezeichnen Verlagswerke, also V.Nrn. und sind identisch mit den Platten-Nummern dieser Hefte.					
40) —	614, 2. Satz arr.	Andante f. Kl. u. V.	André	657	1793	—
40 (hs.)	570	Kl.Son. (m. V.Begl.)	Artaria (2 Aufl.)	663	1796	1. A.
41) —	620	Ouv. Zauberflöte St.	André (2 Aufl.)	... (2209)	1793/4 (ca. 1807)	1. A.
—	Anh. 291	Kl.Trio	Artaria (2 Aufl., sp. Mollo)	717	1797	—
—	614 arr.	4hd.	Magazin de Mus., Braunschweig	101	ca. 1797	—
—	do.	do.	Birchall	...	ca. 1800	Ndr.
42) 42me	499	Str.Quart.	André	667	1794	Ndr.
	In der 1. A. Andrés fehlt Menuett mit Trio; in seiner 2. A. (V.Nr. 4082 von etwa 1821, o. Op.Z.) vollständig, mit K. 589 und 599 (als Quartett).					
—	496	Kl. Trio	Artaria (sp. Cappi)	753	1798	Ndr.
	s. AMZ Nov. 1798, Int.-Bl. III.					
43) —	452 arr.	Kl.Quart.	André	683	1794	Ndr.
43 (hs.)	450	Kl.Konz. St.	Artaria (2 Aufl.)	768	1798 (1800)	1. A.
44) —	459	Kl.Konz. St.	André	684	1794	1. A.
	Als Krönungskonzert bezeichnet, wie K. 537 (op. 46 Andrés). In Rellstabs Berliner Lagerverzeichnis, 8. Suppl. von 1795, heißt es noch ausdrücklich: „Diese beyde Concerte sind vom Verfasser bey der Krönung Leopolds zu Frankfurt gespielet worden." Vgl. „Mozarts Krönungs-Akademie in Frankfurt" vom Verfasser, Stadt-Blatt der Frankfurter Ztg., 29. Januar 1931.					
—	533 (mit 494?)	Kl.Son.	Artaria	769	1798	T. A.?
	s. AMZ Nov. 1798, Int.-Bl. III.					
45) 45me	550	Sinf. St.	André (2 Aufl.)	685 (2120)	1794 (1805)	1. A.
	Die 2. Auflage mit den Klarinetten n. d. Ms. Die 3. Auflage Andrés (V.Nr. 2673—78 von etwa 1810) scheint keine Op.Z. zu tragen.					

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	550	Sinf. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
45 (hs.)	175	Kl.Konz. St.	Artaria	864	1800	Ndr.
46) —	537	Kl.Konz. St.	André	715	1794	1. A.
	Als Krönungskonzert auf dem Titel bezeichnet, wie K. 459 (op. 44).					
46 (hs.)	309	Kl.Son.	Artaria (sp. Mollo)	1602	1803	Ndr. 2. A.
	In 1. A. als op. 31 erschienen.					
—	487	Duos f. 2 H.	Imbault	785	ca. 1794	1. A.
	Vgl. Abert II. 1048!					
47) —	Anh. 284a	Kl.Son.	André	763	1795	Ndr.
—	do.	do.	Zumsteeg, Stuttgart	—	19. Jh.	Ndr.
48) —	492	Ouv. Figaro St.	André	2265	ca. 1807	T. A. n. M.
	Erschien 1795, wurde aber erst später op. 48 benannt.					
49) —	621	Ouv. Titus St.	André (2 Aufl.)	... (2275)	1795 (ca. 1807)	1. A.
—	423, 424	Str.Duos	Simrock	2878	ca. 1826	Ndr.?
	Als drei Duos (K. 424 in zwei Teilen) erschienen, wie Pleyels älteres op. 2. K. 423 im Rondo eine Oktav, K. 424 im Ganzen eine Terz höher.					
50) —	311	Kl.Son.	André (2 Aufl.)	... (5303)	1795 (1828)	Ndr. n. M.
	Die 2. Auflage erst nach dem Manuskript. — Um 1810 erschien bei Maisch in Wien (V.Nr. 194) ein Nachdruck, wo die Zahl des „Oeuv." nicht ausgefüllt ist.					
—	533 + 494, 454, 284 (alle) arr.	Str.Trios	Artaria	943	1802	—
	Identisch mit der Pariser Ausgabe op. 26.					
—	do.	Str.Trios	Mollo	1097	ca. 1805?	T.A.?
51) —	254	Kl.Trio	André	825	1795	Ndr.
52) —	527	Ouv. Don Juan St.	André (2 Aufl.)	... (2266)	1796 (ca. 1807)	1. A. n. M.
53) —	448	Son. f. 2 Kl.	André	904	1796	Ndr.
54) —	466	Kl.Konz. St.	André (2 Aufl.)	923 (2701)	1796 (ca. 1810)	1. A.?
55) —	357	4hd. Son.	André	997	1796	1. A.
	Die AMZ Juni 1799, Int.-Bl. XIV, zeigt drei neue Streichquartette bei André als op. 55 an, womit aber wohl op. 65 gemeint ist.					
—	Anh. 288	Kl.Var.	Günther & Böhme, Hamburg	...	ca. 1797	Ndr.
	Nach F. G. Ewers („Anton Eberl", 1927, S. 108) schon vor Juli 1788 erschienen. In Böhmes Verlags-Katalog erst 1800 genannt.					
56) —	442	Kl.Trio	André	...	1797	1. A.
	Vor Michaeli 1797 erschienen. — In Gayl & Hedlers Frankfurter Lagerverzeichnis von 1803 ist eine Kl.V.Son. in B als op. 56 bezeichnet.					
57) —	338	Sinf. St.	André	...	1797	1. A.
	In Nägelis Züricher Lagerverzeichnis von Mitte 1799 ist auch ein Kl.Konzert mit dieser Op.-Z. genannt.					
—	do.	Sinf. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
58) —	543	Sinf. St.	André (2 Aufl.)	1103 (4471)	1797 (ca. 1823)	1. A.
—	do.	do. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
—	499	Str.Quart.	Schmitt	—	ca. 1798	Ndr.
—	?	3 Rondos	Magazin de Mus., Braunschweig	...	ca. 1796	?
59) —	Anh. 287	Kl.Var.	André	...	1798	Ndr.
60) —	Anh. 291	Kl.Trio	André	1108	1798	Ndr.
	Stammt wie Anh. 290 von Eberl, dem Anh. 287 und 288 schon zugeteilt waren. Seine zweite Erklärung vom 4. V. 1805 in der „Wiener Zeitung" S. 2317.					
61) —	334 (z. T.)	Divertimento	André (2 Aufl.)	1152	1798	1. A.?

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	334 (z. T.)	Divertimento	Heckel, Mannheim	...	19. Jh.	Ndr.
62) —	Anh. 136	Kl.Son.	André	1158	1798	—
—	do.	do.	Breitkopf	...	1798	Ndr.
	Nach Lagerverzeichnis Günther & Böhme, Hamburg, 9. Forts., 1798.					
63) —	Anh. 286	Kl.Var.	André	1159	1798	Ndr.
—	Anh. 291	Kl.Trio	Breitkopf	...	ca. 1798	Ndr.
	Ebenso.					
—	do.	Kl.Trio	Magazin de Mus., Braunschweig	...	ca. 1800	Ndr.
64) —	Anh. 167	Str.Quart.	André	1207	1798	Ndr.
	Mit op. 65 und 68 Andrés im Lagerverzeichnis Nägelis von Mitte 1799 genannt. — s. AMZ. Febr. 1799, Int.-Bl. VIII.					
— Nr. 1–4	162, 183, 199, 202	Sinf. St.	Günther & Böhme	...	1798/9	1. A.
	s. AMZ Dez. 1798, Int.-Bl. VI und 1. V. 1799, Nr. 31. Verlagskatalog Böhme 1800.					
—	?	Kl.Trio	Breitkopf	...	ca. 1798	?
	Im Lagerverzeichnis Günther & Böhme 1798 angeführt.					
65) —	Anh. 167a	Str.Quart.	André	1224	1798	—
	Fehlt bei Köchel zwischen 167 und 168 des Anhangs: 3 Quartette in *C*, *g*, *D* nach K. 548, 516, 593. — s. op. 55 und 68.					
66) —	Anh. 289	Kl.Var.	André	....	1798	—
	s. AMZ Okt. 1799, Int.-Bl. I. — Im Lagerverzeichnis Günther & Böhme, 10. Forts. von 1799, irrtümlich als op. 65 bezeichnet.					
67) 67me	450	Kl.Konz. St.	André	1233	1799	Ndr.
	s. AMZ Okt. 1799, Int.-Bl. I.					
68) —	Anh. 168	Fl.Quart.	André	....	1799	—
	Bei Köchel irrtümlich auch als op. 64 bezeichnet. — s. AMZ Okt. 1799, Int.-Bl. I („Suite de l'Oeuvre 65").					
69) — Liv. I, II	Anh. 158/9	Duos f. 2 Klar.	André (2 Aufl.)	.... (4373/4)	1799 (ca. 1823)	—
	s. AMZ. Okt. 1799, Int.-Bl. III und Nov. 1799, Int.-Bl. IV.					
—	?	3 Kl.Son.	Simrock	...	1802?	?
	Im Lagerverzeichnis Nägeli von 1797/98 ist unter Nr. 69 schon eine Sonate für Kl. und ein anderes Instrument genannt.					
70) — Liv. I—IV	Anh. 152	Duos f. 2 V.	André (2 Aufl.)	.... (....)	1799 (1805)	—
	André hat die Op.-Z. 70 zweimal verwendet. Auch eine Fortsetzung des ersten op. 70: 3 Duos für 2 V. ist 1801 bei André und bei Simrock erschienen (Auswahl?).					
— Heft 1–4	do.	Duos f. 2 V.	Simrock	...	1800	Ndr.
	s. AMZ Febr. 1801, Int.-Bl. VI.					
— (a) Nr. 1, 2	Anh. 153	Duos f. 2 Klar.	André	....	1799	—
	s. AMZ Okt. 1799, Int.-Bl. I.					
71) —	511	Kl.Rondo	André	....	1799	Ndr.
	Ebenso.					
—	do.	Kl.Rondo	Litolff	...	19. Jh.	Ndr.
72) —	366	Ouv. Idomeneo St.	André (2 Aufl.)	1261 (5116)	1799 (ca. 1828)	1. A.
	Ebenso, Int.-Bl. III.					
73) —	174	Str.Quint.	André	1264	1799	Ndr.
	Ebenso, Int.-Bl. I. Das Werk war schon 1798 bei Traeg in Wien (ohne V.Nr.) erschienen, herausgegeben von einem Ungenannten, der es von Mozart selbst produziert gehört hatte („Wiener Zeitung" 1798, S. 2636).					
74) — Liv. I, II	Anh. 154/5	Duos f. 2 Fl.	André	1277/8	1799	—
	Ebenso, Nov. 1799, Int.-Bl. IV.					

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
74me Liv. I, II	Anh. 154/5	Duos f. 2 Fl.	Simrock	116, 118	1800	Ndr.
—	do.	do.	Wheatstone, London	...	nach 1800	Ndr.
— Liv. I, II	do.	do.	Ricordi, Mailand	...., 1607	19. Jh.	Ndr.
—	588	Ouv. Così arr. f. Kl., Fl., V.	Rellstab, Berlin	...	1792	—
75) — Liv. I, II	Anh. 156/7	Duos f. 2 Fl.	André	1282/3	1799	—
		Ebenso.				
—	do.	Duos f. 2 Fl.	Simrock	129, 130	1800	Ndr.
		Ebenso, Febr. 1801, Int.-Bl. VI.				
76) —	268	V.Konz. St.	André (2 Aufl.)	1288	1799 (ca. 1835)	1. A.
		Ebenso, Okt. 1799, Nr. 5. — s. Wyzewa und St. Foix II. 428, Oldman in „Music & Letters" April 1931. Ein Exemplar der 1. A. in der Bibliothek van Hoboken, Wien.				
—	268 arr.	f. Kl.	André	1288	ca. 1835	—
		Das Kl.Arr. von Gleichauf.				
—	do.	f. 2 Fl.	Simrock	489	1806	—
		Als Anh. 157a einzureihen.				
77) — Liv. I, II	Anh. 160/1	Duos f. 2 Klar.	André (2 Aufl.)	1290/1 (4691/2)	1799 (ca. 1825)	—
		s. AMZ Aug. 1800, Int.-Bl. XVIII.				
—	364 arr.	Kl.Trio	Zulehner, Mainz	...	1802	—
78) —	Anh. 169	Fl.Quart.	André	....	1799	—
		Ebenso, Nov. 1799, Int.-Bl.IV. — In Böhmes Lagerverzeichnis, 11. Forts. von 1800, als op. 78 und irrtümlich auch als op. 8 genannt (oder statt op. 68?).				
—	do.	Fl.Quart.	Simrock	120	1800/1	Ndr.
		s. AMZ Febr. 1801, Int.-Bl. VI.				
79) —	zu Anh. 170	3 Klar.Quart.	André	1311	1799	—
		Ebenso, Nov. 1799, Int.-Bl. IV. — Vgl. op. 81.				
80) —	588	Ouv. Così St.	André	1362	1799	1. A.
		s. AMZ Sept. 1800, Int.-Bl. XX. — Auch ein Kl.-Auszug der Ouv. ist als op. 80 bezeichnet.				
81) —	Anh. 170	Fl.Quart.	André	....	1799/1800	—
		Ebenso. — Vgl. op. 79.				
—	do.	Fl.Quart.	Simrock	151	1802/3	Ndr.
82) — Nr. 1–6	503, 595, 491, 482, 488, 467	Kl.Konz. St.	André	1415-20	1800	z. T. 1. A. m. W. n. M.
		Die Werke K. 503, 595 waren schon gedruckt, die anderen erschienen hier zum ersten Male. — Damals begann André den eben erworbenen Hauptteil des Nachlasses nach den Autographen herauszugeben.				
83) —	365	Konz. f 2 Kl. St.	André	1421	1800	1. A. n. M.
—	do. arr.	4hd.	Hoffmeister & Kühnel, Lpzg.	...	ca. 1803	—
—	do.	do.	Hofmeister	5313	ca. 1860	—
84) —	246	Kl.Konz. St.	André	1422?	1800	1. A.
—	do.	do.	Amon	...	1800	Ndr.
		Das Frankfurter Lagerverzeichnis Gayl & Hedler von 1803 nennt diesen und den folgenden Druck unter Bonn (Simrock).				
— Nr. 1	497 arr.	Str.Quint.	Simrock	194	1802/3	—
		Bearbeitet von Schwenke.				
85) —	373	V.Rondo St.	André	1423	1800	1. A. n. M.
— Nr. 2	498 arr.	Str.Quint.	Simrock	195	1802	—
		Ebenso von Tomich. — Die Angaben bei Köchel Anh. 150 scheinen unrichtig zu sein.				

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
—	492 Arien	Figaro f. Fl., V., 2 Va., B.	Eder, Wien	...	1803	—
	Ebenso von C. Kreith (nach Gayl & Hedlers Frankfurter Lagerverzeichnis von 1803).					
86) 86me	315	Andante f. Fl. St.	André	1424	1800	1. A. n. M.
—	373	V.Rondo St.	Gombart, Augsburg	325	ca. 1808	Ndr.
	Auch die Flöten-Bearbeitung dort als op. 86 erschienen?					
— Nr. 1–3	387, 421, 458 arr.	Kl.Trios	Simrock	196	1802	—
87) —	504	Sinf. St.	André	1478	1800	1. A.
—	do.	do. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
—	482	Kl.Konz. St.	Gombart	...	ca. 1800?	Ndr.
88) —	297	Sinf. St.	André	1482	1800	2. A. n. M.
—	do.	do. Part.	Breitkopf	...	19. Jh.	—
— ?	487, 493; 452 arr.	Kl.Quart.	Simrock	302, 309, 320	1803	Ndr.
— Nr. II	493 arr.	4hd.	Simrock	616	ca. 1809	—
	Das Arrangement stammt von C. F. Ebers. — Ob die drei Kl.Quartette bei Simrock auch die Op.-Z. tragen, ist ungewiß.					
—	do.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
	Arrangiert von Succo.					
89)	Kein Druck bekannt					
90) —	213, 240, 252, 253, 270	Divertimenti	André	1504	1801/2	1. A. n. M.
91) —	Anh. 180	Concertante St.	André	1506	1801/2	—
	Von F. Gleissner bearbeitet als „Sinfonie concertante pour plusieurs instrumens". Die 1. A. des Originals erschien erst um 1803 im Wiener „Bureau" (V.Nr. 62).					
92) —	447	Hornkonz. St.	André	1507	1800	1. A. n. M.
93) —	522	Mus. Spaß St.	André (3 Aufl.)	1508	1801/2	1. A. n. M.
	s. op. 23.					
94) — Liv. 1, 2 (Nr. 1–3, 1–3)	168–173	Str.Quart.St.	André	1509–10	1801	z.T. 1. A. n. M.
— Nr. 1–6	do.	do. Part.	do.	....	....	—
	Mit K. 157 und 160 war 1792 als V.Nr. 387 bei Artaria schon K. 173 (mit einem apokryphen Schlußsatz an Stelle des 3. und 4.) erschienen, zuerst als „1r Livre de Quartettes", dann als Op. 1 bezeichnet. Dazu kamen als „2d Livre" bzw. als Op. 2 erst 1803 K. 171, 172, 168 (V.Nr. 1609).					
95) — Liv. 1, 2, 3	Anh. 184a	Märsche f. Orchest. St.	André	1511, 1661, 1784	1801 u. ca. 1804	z.T. 1. A. n. M.
	In dieser Sammlung ist Liv. 1 Nr. 1 — K. 408/1, Nr. 2 — 335/1, Nr. 3 — 621/4; Liv. 2 Nr. 1 — 408/3, Nr. 2 — 335/2, Nr. 3 — 366/8 arr.; Liv. 3 Nr. 1 — 366/14 arr., Nr. 2 — 588/8 arr., Nr. 3 — 366/25 arr., Nr. 4 — 408/2.					
96) —	191	Fag.Konz. St.	André (2 Aufl.)	355 (2150)	1801 (1805)	1. A.
97) —	?	3 Quart. mit 1 Blasinstr.	André	....	1801	?
	Vgl. op. 79 und 101.					
98) —	211	V.Konz. St.	André	1515	1802	1. A. n. M.
99) —	261, 269	Adagio u. Rondo f. V. St.	André	1519	1801	1. A. n. M.
—	314	Fl.Konz. St.	Falter, München	...	ca. 1810?	1. A.
100) —	581 arr.	Kl.Quart.	Mollo	226	1802	— m. W.
—	do.	do.	Artaria	1561	ca. 1804	T. A.
101) —	370	Ob.Quart.	André (2 Aufl.)	1524 (4850)	1800 (ca. 1827)	1. A. n. M.
—	do. arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—

Op.-Z.	K.-Nr.	Werkbezeichnung	Verlag	V.-Nr.	Jahr	Anmerkung
102) —	242 arr.	Konz. f. 2 Kl. St.	André	....	1802	1. A.
	Als „2me Concerto pour 2 Clav." erschienen (vgl. K. 365), wohl nach dem von Mozart anerkannten Arrangement, das dem Autograph beiliegt.					
—	285 arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
103)		Kein Druck bekannt				
104) —	364	Konz.Sinf. St.	André	1588	1801	1. A.
—	do.	do. Part.	do.	—	nach 1802	—
—	do. arr.	4hd.	do.	1588	1802	—
	Arrangiert von Julius André.					
105) —	417	Hornkonz. St.	André	1590	1802	1. A.
—	do.	do.	Forberg, Leipzig	2697	19. Jh.	Ndr.
106) —	495	Hornkonz. St.	André	1591	1802	1. A.
—	do.	do.	Forberg	....	19. Jh.	Ndr.
107) —	622	Klar.Konz. St.	André (2 Aufl.)	1595 (9846)	1801 (ca. 1890?)	1. A.
—	do. arr.	Va.Konz. St.	André	1613 (1595)	1802	—
—	do. transp.	f. B.-Klar.	do.	9846	ca. 1890?	—
	Eingerichtet von Carl Baermann.					
108) —	581	Klar.Quint.	André	1602	1802	1. A.
—	do. arr.	Kl.Quart.	André	1702	1802/3	—
	Als „Liv.: 47 des etrennes pour le dames".					
—	do. arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
—	Anh. 137	Kl.Var. (4. Satz)	André	....	1802/3	—
—	Anh. 172	Fl.Quint.	André	1723	ca. 1803	—
	In Bosslers Lagerverzeichnis von 1790 schon ist ein Werk dieser Besetzung genannt: Quint. à Fl., V., 2 Va. e B.					
—	Anh. 175	Str.Quint.	André	1724	ca. 1803	—
109) —	407	Hornquint.	André	1631	1802	1. A.
	Die Ausgabe Artarias (V.Nr. 852 von 1800, später Mollo) für V., 2 Va., 2 Vc. (das 2. Vc. an Stelle des Horns) hat ein fremdes Menuett samt Trio.					
—	Anh. 176	Str.Quint.	André	....	ca. 1803	—
	Für 2 V., 2 Va., Vc.					
—	298 arr.	4hd.	Hofmeister	....	ca. 1855	—
110) —	404	And. u. Allegrt. f. Kl. u. V.	André	1835	1803	1. A. n. M.
111) —	310	Kl.Son.	André	1947	ca. 1804	Ndr.
	Köchel las irrtümlich „III" statt 111.					
112) —	545	Kl.Son.	André	2142	ca. 1805	1. A.
—	do.	do.	Cappi	1449	ca. 1806	Ndr.
113) —	576	Kl.Son.	André	2143	ca. 1805	1. A.?
	Im Frühjahr 1805, wahrscheinlich vor André, erschien auch eine Ausgabe des Bureau d'Arts et d'Industrie in Wien (V.Nr. 427), als Oeuvre posthume ohne Ordnungs-Nr. bezeichnet.					
114) —	477	Maur. Trauermusik St.	André (2 Aufl.)	2193	ca. 1805	1. A.
	Statt der drei Bassetthörner sind in der lithographierten 1. A. (die also nicht 1799 von Senefelder hergestellt worden sein kann) ad lib. ein 2. Klarinett und 2 Fagotte auf einer Beilage vorgesehen; sie stehen auch in der nach dem Manuskript gedruckten Partitur (dieselbe V.Nr., ohne Op.-Z.), aber nicht in der 2., gestochenen A. der Stimmen. Die Angabe Köchels, daß André dieselbe Op.-Z. auch für K. 619 verwendet habe, ist wohl ein Irrtum.					
115) —	Anh. 141	Kl.Rondo	André	....	ca. 1807	—
116) —	547	Kl.V.Son.	André	....	ca. 1807	1. A.?
	Wohl schon früher bei Mollo erschienen (V.Nr. 1414 von etwa 1803).					
117–120)		Kein Druck bekannt				
121) —	218	V.Konz. St.	André	....	ca. 1807	1. A.

Von diesen Werken mit Opuszahlen erschienen also die meisten, mehr als 100, bei André, der allerdings die Op.-Z. 1 bis 4, 7 bis 9 und 12 erst nachträglich verwendet hat, dem aber nur die Op.-Z. 5, 6, 10, 11, 89, 100, 103, 117 bis 120 fehlen.

Artaria hat für Mozart die Opuszahlen 1 bis 46 verwendet, dann noch 50 und 100; aber die letzten drei Nummern sind Nachzügler.

Hoffmeister fehlt (trotz op. 83) in dieser Liste, obzwar er Mozart von all den 45 Verlegern am nächsten stand.

Nach „Musical World" 1836, S. 45, soll noch ein „Posthumous quartett in Bb major" als op. 130 erschienen sein. Auf den Drucken einzelner Werke ist die Ziffer des „Oeuvre" handschriftlich nicht eingesetzt worden, z. B. auch auf den Ausgaben von K. 297 bei Sieber (V.Nr. 73 von ca. 1793) oder von K.Anh. 135 in 1.A. bei Simrock (V.Nr. 292 von 1803); vgl. die Anmerkung zu op. 113.

Die Witwe Mozarts gab 1798 auf eigene Kosten bei Breitkopf & Härtel das Klavierkonzert K. 503 in Stimmen heraus, mit dem Zusatz „Nr. 1 del retaggio del defunto"; das hätte ursprünglich schon Anfang 1796 durch Johann Wenzel in Prag besorgt werden sollen. Nr. 2 dieser Serie, die der Leipziger Verlag — wohl der inzwischen unternommenen „Oeuvres" wegen — aufgegeben hat, ist das Glasharmonika-Quintett K. 617 in Stimmen (V.Nr. 46 von 1799, 1. A.).

Unter den als posthume Opera herausgekommenen Werken trägt jenes Kl.Konz. K. 503 bei Simrock (V.Nr. 45 von ca. 1797, 1. A. des Originals) dieselbe Nr. 1; ebenso ist aber auch der Sonatensatz K. 400 bei André (V.Nr. 4963 von ca. 1827, 1. A., sp. 6235 von ca. 1839) bezeichnet. Dagegen ist die genannte Sonate K.Anh. 135 bei Simrock in einer T.A. mit der Nr. 1 versehen. Die Kleine Nachtmusik K. 525 hat bei André (V.Nr. 4964 von ca. 1827, 1. A. in St.n.M.) die Nr. 2, ebenso ein Rondo mit Adagio und Andante um 1800 bei Gerstenberg & Dittmar in St. Petersburg, und die apokryphe Kl.Son. K.Anh. 284a ebendort (Ndr.) die Nr. 3; bei André wieder ist das Klaviertrio K. 442 (V.Nr. 4965 von ca. 1827, 1. A.) Nr. 3, das Allegro für Kl. und V. K. 372 (1. A.) Nr. 4 und die Kl.V.Son. K. 403 (1. A.) Nr. 5. Bei dem Sonatensatz K. 312 bedeutet aber die Nr. 148 (richtig 145?) des Magazin de l'imprimerie chymique in Wien (1. A. von ca. 1805) nicht das nachgelassene Werk, sondern den Verlagsartikel; dennoch benutzte dann auch das Bureau de musique in Leipzig (V.Nr. 559 von ca. 1806) dafür die Ordnungs-Nr. 145.

In dieser Liste stehen für 120 Opuszahlen etwa 360 Drucke, also je drei durchschnittlich für eine Zahl. Unter den ersten 24 Opuszahlen finden sich welche, die bis zu zehn- und zwölfmal (op. 19 und 7) von zehn Verlegern verwendet wurden; allerdings zum Teil für identische Werke. Dieser Willkür sollte hier nachträglich begegnet und die Identifizierung der Werke so erleichtert werden. Übrigens zeigt diese Liste auch die nach dem Tode des Meisters rasch ansteigende Zahl der unterschobenen Werke und, deutlicher noch als die erste, in den Auflagen und Nachdrucken einzelner Opera ihren verschiedenen Absatz und Erfolg.

Berichtigung zur Liste I der „Mozart-Drucke"

(z. T. nach der Sammlung Dr. Karl v. Vietinghoff-Berlin)

S. 135, Fußnote, Zeile 6: statt „zwei" lies „vier".
S. 138, Zeile 6: statt „als" lies „bevor".
S. 140, K. 15, Anm.: „1848" zu streichen.
S. 141, K. 254: bei Birchall & Andrews lies statt „ca. 1790" immer „ca. 1788" (K. 358, 493, 494).
do., K. 265: Artarias Ausgabe hatte zuerst V.Nr. 110; vor dem Preßburger Nachdruck noch einer bei Götz in Mannheim (V.Nr. 131 von ca. 1788).
S. 142, K. 319: Artarias op. — nicht Nr. — 9 (hs.) ist eine Teil-Auflage.
do., K. 333 usw., und S. 143, K. 384: Subskriptions-Einladungen Torricellas schon vom Mai 1784 in Cramers „Magazin der Musik" S. 251.
do., K. 352, Anm.: ergänze am Schluß „s. K. 613".
do., K. 359: ergänze bei Hummel „Berlin" und die V.Nr. 667.
do., K. 376 usw., Anm.: ergänze am Schluß „Später als op. 2 bezeichnet".
S. 144, K. 385, 319: zu VII ergänze „Nr. 1, 2".
do., K. 385: Artarias op. — nicht Nr. — 8 (hs).
do., K. 387 usw.: die 2. Aufl. Artarias (op. 10 Nr. 1, 2) ist als posthum zu streichen.
S. 145, K. 453, Anm.: statt „des Konzertes" lies „wie".
do., K. 475 + 457: ergänze bei Götz „München" und die V.Nr. 139.
S. 147, K. 499, Anm.: statt „33" lies „35".
do., K. 515: ergänze bei Artaria „(drei Aufl.)".
S. 148, K. 523, 524: statt „II." lies „I.", auch in der Anm.; nach „Artaria, Wien" ergänze „(drei Aufl.)", in der Anm. nach „Eine T.A." ferner „hat die ‚1' hs., eine andere".
S. 149, K. 585: statt „zwei" lies „drei"; Anm.: statt „und" lies „, eine 2. ferner".
S. 150, K. 596 usw.: ergänze am Schluß „— Unauffindbar."
do., K. 613: ein Nachdruck bei Schmitt in Amsterdam (o. V.Nr., von 1791?).
do., K.Anh. 145 a, Anm.: ergänze „Eine 2. A. 1808 (V.Nr. 1975) als op. 22 (a)."
do., Schlußworte, vorletzte Zeile: statt „diese drei Verleger gerade" lies „gerade diese drei Verleger".

Probleme des musikalischen Rundfunks

Von

Ernst Latzko, Leipzig

Wer die Entwicklung des Rundfunks von seinen Anfängen an mit offenen Augen verfolgt hat, muß sich darüber klar sein, daß wir jetzt in ein Stadium gelangt sind, wo technische Probleme zwar immer noch existieren, wo sie aber beginnen, an Bedeutung gegenüber den geistigen zurückzustehen. War man früher damit zufrieden, ein möglichst klares Klangbild zu gewinnen, erblickte man in der ausgedehnten und billigen Verbreitungsmöglichkeit das wesentlichste Moment des Rundfunks, so dämmert jetzt allmählich die Erkenntnis auf, daß er neben seiner technischen und sozialen auch eine ästhetische Seite hat. Ohne daß man — auf musikalischem Gebiet — über diese ästhetische Eigenart zu eindeutiger Klarheit gelangt wäre, geschweige denn Wege zu ihrer Verwirklichung gefunden hätte. Eine Prüfung und Beurteilung dieser Materie muß sich also im Wesentlichen darauf beschränken, den historischen Verlauf in der allmählichen Herausbildung des eigenartigen Verhältnisses zwischen der Musikübung des Rundfunks und der der Allgemeinheit darzustellen. Daneben soll noch ein Blick auf die bereits unternommenen Versuche zur Erlangung eines Eigenstiles geworfen und endlich die Frage angeschnitten werden, nach welcher Richtung sich neue Bestrebungen auf diesem Gebiet bewegen müssen.

Bis zur Erschließung des Rundfunks für den Gebrauch der Öffentlichkeit hat sich der allgemeine Musikbetrieb im Wesentlichen in zwei Erscheinungsformen abgespielt, in Form des Konzerts und in Form der Oper. Beide reinlich von einander getrennt. Wohl wurden in Ausnahmefällen Opernbruchstücke in Konzerten, Sinfoniewerke in der Oper (etwa an Stelle einer Ouvertüre oder eines Zwischenspiels) aufgeführt; aber die Regel war jedenfalls, daß jede Art der Musikübung ihre besondere Literatur hatte. So sehr, daß man jede Abweichung von diesem Grundsatz als Stillosigkeit empfand, als Diskrepanz zwischen Inhalt und Form. In diesen Gleichgewichtszustand brachte nun der Rundfunk eine empfindliche Störung. Denn das Staunen vor der Großartigkeit des technischen Fortschritts ließ zunächst Überlegungen ästhetischer Art überhaupt nicht aufkommen. Man erblickte im Rundfunk vor allem ein Instrument, Klang in ungeahnte Entfernungen zu senden und machte sich daher keine großen Gedanken über eine etwaige Eigengesetzlichkeit der aufzuführenden Werke, hielt sich für berechtigt, die bisherigen Formen des Musikbetriebs — Oper und Konzert — mechanisch auf ihn zu übertragen, im Rundfunk einfach jene Literatur zu bringen, die man sonst dort hören konnte. Der Rundfunk als Konkurrent von Oper und Konzert: diese Formel dürfte die erste Periode des musikalischen Rundfunks am sinnfälligsten charakterisieren. In diesem Wettbewerb mußte der Rundfunk trotz seiner wirtschaftlichen Überlegenheit in künstlerischer Hinsicht den Kürzeren ziehen und die dieser Idee zugrunde liegende irrtümliche Auffassung über die Voraussetzungen und Möglichkeiten funkischen Musizierens und funkischen Hörens läßt diesen Abschnitt zugleich als die für jede wirklich neue Einrichtung unvermeidliche Epoche der Kinderkrankheiten erscheinen. Sie waren heftig genug, um heute noch manchen Empfindsamen im Rundfunk eine Dilettantenangelegenheit erblicken zu lassen, die Minderbemittelte, Kranke und Landbewohner mit einem Surrogat von Kultur versorgt.

Der wirklich zeitbewußte Mensch suchte sich rasch genug von solchen romantischen Ideologien loszulösen und darüber klar zu werden, wo denn — abgesehen von den technischen Errungenschaften — das eigentlich Neue liegt, das der Rundfunk in die Musik bringt. Und gerade die Fehlschläge des ersten Abschnittes helfen

die Erkenntnis fördern, daß diese Erfindung doch mehr bedeute als die bloße Möglichkeit, Klang zu senden, daß insbesondere Musik durch die Sendung so sehr in ihrer Wesenheit verändert werde, daß mit dem musikalischen Rundfunk eigentlich neben Oper und Konzert eine dritte Art der Musikübung entstanden sei. Damit ergab sich der merkwürdige Fall, daß man wohl eine besondere Musiziermöglichkeit besaß, aber keine für sie prädestinierte Literatur. Ein Zustand, der Forschungslust und Experimentiereifer aufs höchste beleben mußte.

Hatte sich die gedankenlose mechanische Übertragung der in Oper und Konzert gepflegten und von dorther bekannten Literatur auf den Rundfunk als folgenschwerer Irrtum erwiesen, so wurde man wie von selbst auf die von beiden Faktoren vernachlässigten Epochen gedrängt. Sie liegen jenseits und diesseits des vom öffentlichen Musikbetrieb vorzugsweise gepflegten zentralen Gebietes, das das Schaffen von knapp zwei Jahrhunderten umfaßt, betreffen also einerseits die Renaissance und Barockmusik, anderseits die zeitgenössische Produktion. Hier war also ein deutlicher Wegweiser für den um Literatur verlegenen Rundfunk, und er nahm auch — in dem einen Fall bereitwillig, im andern zögernd — die Richtung auf. Auf diesem Weg gelangt er zu seiner erfreulichsten kulturellen Äußerung: zur intensiven und systematischen Pflege der alten Musik. Was der Rundfunk auf diesem Gebiet geleistet hat, das allein sichert ihm Bedeutung in der Musikgeschichte, denn er hat Schätze heben helfen, die ohne ihn noch lange, vielleicht für immer verschüttet geblieben wären. Die heute sowieso in der Luft liegenden Renaissancebestrebungen finden damit im Rundfunk ihr natürliches Zentrum. Zunächst ist es der Stil dieser alten Musik, der sich als rundfunkgerecht erweist, jener Musik, die noch kein Espressivo kennt, in der klaren Ausgewogenheit aller Elemente ihre eigentliche Bestimmung findet und sich von jedem Gefühls-Überschwang fernhält. Doch kaum ist man mit dieser Musik einigermaßen vertraut geworden, so bricht sich auch schon die Überzeugung Bahn, daß es mit der Wiederbelebung der alten Literatur nicht getan sei, daß es vielmehr notwendig sei, auch den alten Klang wiederherzustellen. Und auch hier folgt der Rundfunk der allgemeinen musikwissenschaftlichen Erkenntnis, daß der Klang einer Musik nicht von ihrem Stil zu trennen sei, daß also eine Interpretation nur dann als stilrein anzusprechen sei, wenn sie auch die klanglichen Voraussetzungen der Entstehungszeit eines wiedergegebenen Werkes erfüllt. Und nun zeigt es sich, daß ebenso wie der alte Stil so auch der alte Klang eine ausgesprochene Rundfunkeignung besitzt. Vor allem ist es das Cembalo, das geradezu einen Siegeszug durch die Sender antritt, gefolgt von allen möglichen Instrumenten der vorklassischen Zeit wie Gambe, Viola d'amore, Clavichord, Laute, Blockflöte usw., deren Verwendung man noch vor kurzer Zeit wahrscheinlich als unfruchtbare Spielerei bezeichnet hätte.

Weniger erfreulich ist das Thema „Rundfunk und neue Musik". Hier ist lange Zeit mit der Begründung, daß Dissonanzenreichtum und Polyphonie dem Rundfunkklangbild gefährlich werde, passive Resistenz getrieben worden und erst seit etwa drei Jahren bemerkt man das allgemeine Bestreben, auch diese Literatur für den Rundfunk zu gewinnen, ein Ziel, das erreicht werden muß, weil es das natürliche Ende einer logischen Entwicklung darstellt. Die starken formalen Tendenzen, die Objektivierung der Musik, der Verzicht auf Klangfarbe und Ornament, die Abkehr von den Riesenorchestern und die Vorliebe für ein solistisches, kammermusikalisches Musizieren, die wiedergewonnene Spielfreudigkeit und die Eindämmung des Espressivo, das alles sind doch Momente, die laut und deutlich auf den Rundfunk hinweisen, der infolge seiner technischen Bedingtheiten eine Musik braucht, die die Linie über die Farbe, die Form über den Ausdruck stellt. (Man merkt hier zweifellos die auffallenden Analogien zur alten Musik.) Auf diesem Gebiet bleibt also noch viel zu tun übrig, bis der Rundfunk durch bewußte und regelmäßige Pflege der von allen außermusikalischen Einflüssen befreiten neuen Musik, die in Inhalt und Form nur ihren eignen Gesetzen, nicht denen der Literatur oder bildenden

Kunst gehorcht, sein Teil dazu beiträgt, das Volk zu einem naiven, gedankenunbeschwerten Hören zurückzuführen.

Vorklassische und zeitgenössische Literatur sind aber nicht die einzigen von der öffentlichen Musikpflege vernachlässigten Gebiete. Es gibt auch in der klassischen und romantischen Zeit so manche Epoche und Einzelerscheinung, der der Rundfunk intensive Pflege angedeihen lassen könnte, ohne mit der öffentlichen Musikübung in Konflikt zu kommen. Als einzelnes Beispiel sei hier auf alle jene Opern verwiesen, denen gerade das Geschehen auf der Bühne ein Hindernis zum Erfolg war, für die also eine Aufführung, die auf das visuelle Moment verzichten muß, geradezu eine Steigerung des Eindrucks bedeutet. Sie müßten alle, funkgerecht bearbeitet, im Senderaum ihre Auferstehung feiern. Auch an alle jene Begabungen zweiten Ranges sei hier erinnert, die wie etwa Hummel, Kirchner oder Kiel aus dem öffentlichen Musikbetrieb so gut wie verschwunden sind, aus deren Werken aber Forscherfreude und Spürsinn noch manches Wertvolle entdecken kann.

Man sieht also, es läßt sich eine Reihe von Gesichtspunkten finden, nach denen der Rundfunk seine Musikübung durchaus verschieden von der des Konzerts und der Oper gestalten könnte. Zum Teil haben sie sich auch schon als richtunggebend erwiesen, zum Teil glaubt der Rundfunk, in den ausgefahrenen Gleisen rascher zu seinem Ziel zu kommen.

Doch das alles sind ja nur reine Behelfsmaßnahmen, nichts als allerdings sehr wertvolle Versuche, schon Bestehendes für neue Zwecke auszuwerten. Daneben machte sich aber eine Bewegung geltend, die grundsätzlich und durchgreifend die angestrebte Scheidung herbeiführen kann, weil sie für die Musikübung des Rundfunks das schafft, was ihm bisher gefehlt hat: eine eigene Literatur. Den Anstoß dazu gaben die klanglichen Bedingtheiten des Rundfunks. Die Praxis hatte bald Klarheit darüber geschaffen, daß das gefunkte Klangbild — auch abgesehen von den veränderten Klangfarben — von dem natürlichen wesentlich abweicht. Im Orchester kann man nicht nur absolut bei einzelnen Instrumenten von einer Rundfunk-Uneignung sprechen, sondern auch das Verhältnis der Instrumente zueinander wird durch die Übertragung verändert. Auf diesen Tatsachen beruht die Idee einer arteigenen „Rundfunkmusik". In ihr sind die akustischen Erfahrungen des Senderaums schon durch den Komponisten verwertet. Während also bisher im Rundfunk die allgemeine Musikliteratur nach besonderen akustischen Gesetzen interpretiert wurde, soll jetzt eine neue Art von Musik entstehen, die nicht erst funkgemäß wiedergegeben sondern gleich so konzipiert sein will. Und da neben den klanglichen auch stilistische Erfahrungen bei dieser neuen Musik ausgenützt werden sollen, ist hier der Grundstein zu einer Literatur gelegt, die in Inhalt, Form und Klang nicht rein musikalischen sondern funkischen Gesetzen folgt. Hier ist also — im Gegensatz zu den früher geschilderten mehr unbewußten Maßnahmen — bewußt ein Weg beschritten, der, konsequent bis ans Ziel verfolgt, die erstrebte Emanzipierung des Rundfunks von der öffentlichen Musikpflege wesentlich fördern kann.

Der Durchführung dieser Idee einer „Rundfunkmusik" hat der deutsche Rundfunk, von Einzelmaßnahmen abgesehen, zwei großzügige Unternehmen gewidmet. Daß sie beide nicht den erstrebten Erfolg hatten, liegt in grundsätzlichen Mißverständnissen begründet. Bei den Kompositionsaufträgen der deutschen Sendegesellschaften mußte das Indenvordergrundstellen der „mäcenatischen" Tendenz notwendig eine Verdünnung des künstlerischen Moments zur Folge haben. Um so mehr, als man noch stärker als den sozialen Zweck die repräsentative Wirkung großer Namen berücksichtigte und die Rundfunk-Verbundenheit der betreffenden Komponisten erst in letzter Hinsicht in Betracht zog. Die Ausführung einer an sich wertvollen Idee war somit nicht frei von einer gewissen Äußerlichkeit, und erst allmählich gelangten die Sendegesellschaften dazu, diese Kompositionsaufträge den mit den akustischen und stilistischen Bedingungen des Funks vertrauten Personen, u. a. ihren Kapellmeistern und Abhörern zu erteilen.

Aber auch das zweite der Förderung dieser Idee bestimmte Unternehmen konnte das gewollte Ergebnis rein grundsätzlich nicht erreichen. Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929" hat das Problem der Rundfunkmusik in einem Teil seiner Aufführungen praktisch demonstriert. Hier mußte es sich aber erweisen, daß Musikfest und Rundfunk incommensurable Größen sind, die unmöglich für einen gemeinsamem Zweck mobil gemacht werden können. Denn während das Musikfest seine an den verschiedensten Orten des Erdballs wohnenden Besucher vorübergehend an einem Zentrum zu gemeinsamem Kunstgenuß vereinigt, verbreitet der Rundfunk dauernd künstlerische Leistungen von einem Zentrum aus an seine in allen möglichen Himmelsrichtungen beheimateten Hörer. Man sieht also, daß es sich um durchaus entgegengesetzte Kräfte, um eine zentripetal und eine zentrifugal wirkende handelt und als Folge dieser Gegensätzlichkeit ergab sich in Baden Baden das Paradox, daß den zum Anhören von Rundfunkmusik gekommenen Besuchern die betreffenden Werke gar nicht durch Rundfunk geboten wurden sondern in einer Lautsprecher-Übertragung, die akustisch auf ganz anderen Voraussetzungen beruht. Wohl gelangten die Teilnehmer am Fest auch zu einem richtigen Rundfunk-Klangbild dieser Werke, aber erst, als sie wieder zu Hause saßen und der Frankfurter Sender die Aufführung der „Rundfunkmusiken" wiederholte. Nur daß sie zu diesem Resultat gar nicht erst nach Baden-Baden hätten fahren müssen.

Dies in großen Zügen die Situation im musikalischen Rundfunk, ein Bild, das seit etwa zwei Jahren keine wesentliche Änderung erfahren hat. Wie soll nun die Auseinandersetzung in diesem Spiel der Kräfte erfolgen? Trotz aller eben erörterten, in der Idee richtigen, in der Ausführung zum Teil erfolgreichen Bestrebungen und Versuche läßt sich natürlich der Wunsch des Durchschnittshörers nach den beliebten Standwerken der klassischen und romantischen Literatur nicht wegdiskutieren. Die Frage, wie nun die hier vertretene Theorie einer Emanzipierung des Rundfunks mit der von den Bedürfnissen des Hörers diktierten Praxis zu vereinen sei, läßt die Erinnerung aufleben an eine namentlich in den Anfängen des musikalischen Rundfunks lebhaft geführte Diskussion über die Vor- und Nachteile der Übertragung öffentlicher Opern- und Konzertaufführungen gegenüber den im akustisch präparierten Senderaum gegebenen und funkisch vorbereiteten eigenen Darbietungen. Die Kreuzung dieses Problems mit dem vorher behandelten könnte nun die angestrebte reinliche Arbeitsteilung zwischen Rundfunk und allgemeiner Musikpflege verwirklichen helfen. Denn der Rundfunk brauchte nur jene die üblichen Opern- und Konzertliteratur betreffenden Wünsche seiner Hörer durch Übertragung zu befriedigen, um wertvolle Kräfte für seine besonderen Aufgaben frei zu machen, um sich also freiwillig auf solche Werke beschränken zu können, die entweder in der Öffentlichkeit nicht gepflegt werden oder die stilistisch und technisch auf den Rundfunk geradezu angewiesen sind. Nach der Analogie mit gewissen Verwaltungsbehörden käme also dem Rundfunk eine doppelte Funktion zu: eine Tätigkeit im eigenen und eine im übertragenen (im wahrsten Sinn des Wortes) Wirkungskreis. An einem trivialen Beispiel illustriert: Wenn in ganz Deutschland im Lauf eines Jahres sagen wir 100 Aufführungen der Eroica stattfinden, dann bedeutet es eine ganz überflüssige Kraftverschwendung (und nebenbei vielleicht auch Gedankenarmut?), wenn der Rundfunk diese Aufführungen um weitere zehn vermehrt, anstatt das natürliche Verlangen seiner Hörer nach diesem Werk durch Übertragung zu stillen und dafür eine Suite aus Telemanns „Tafelmusik", ein Konzert von Vivaldi oder gar eine neue „Rundfunkmusik" zu probieren und bei nächster Gelegenheit zu senden.

Vielleicht ist das ein Weg zur Klärung des Verhältnisses zwischen musikalischem Rundfunk und öffentlicher Musikpflege, ein Weg zu dem anzustrebenden idealen Ziel, das den Rundfunk wirklich zur dritten Art musikalischer Betätigung, zur Ergänzung von Oper und Konzert werden läßt und jede ungesunde Konkurrenz zwischen diesen Faktoren aufhebt. Ein Weg, der auch eine Vereinigung der beiden großen dem Rundfunk vorbehaltenen Aufgabenkomplexe ermöglicht. Der soziale

findet eine großzügige Lösung durch die in der regelmäßigen Übertragung von Opern und Konzerten sich ausdrückenden Subventionierung des gesamten öffentlichen Musikbetriebes. Das künstlerische aber wird auf diese Weise zumindest von jeder gefährlichen Vermanschung mit nicht zur Sache gehörigen Bestrebungen befreit. Hic Rhodus, hic salta! Nicht mehr um die Begünstigung einzelner Komponisten darf es sich hier handeln, auch nicht um die Förderung von mehr oder weniger überlebten Musikfesten (für beide Zwecke wird der Rundfunk in seinem sozialen „Ressort" genügend Gelegenheit zur Betätigung finden), sondern einzig und allein um die Frage, ob ein seiner ausschließlichen Bestimmung vorbehaltener musikalischer Rundfunk fähig ist, sich einen eigenen Stil zu schaffen, der in einer besonderen Literatur und in einer besonderen Art ihrer Wiedergabe in Erscheinung tritt.

Dieser Weg zur Klärung läßt sich allerdings nicht von heute auf morgen zurücklegen. Denn er birgt — von den technischen Widerständen abgesehen — für alle Beteiligten Hindernisse materieller und geistiger Art. Eine endgültige Lösung des Problems der Rundfunkmusik" verlangt von den Schaffenden jenen Willen zur Sache, der sich nicht mit einer Komposition begnügt, die auch im Rundfunk gut klingt, sondern die nach akustischen und stilistischen Eigenwerten strebt, die in der Übertragung stärker wirken als bei unmittelbarem Hören. Der nachschaffende Künstler aber wird sich folgender Alternative gegenübergestellt sehen: entweder er kann sich dauernd umstellen, je nachdem er im öffentlichen Musikbetrieb oder im Rundfunk tätig ist oder er muß sich auf die besonderen Aufgaben des Rundfunks spezialisieren, denn es ist klar, daß eine echte Rundfunkmusik auch funkgerecht wiedergegeben werden muß, also ganz andere Anforderungen an Technik (Stimmgebung, Anschlag, Bogenführung, usw.) und Phrasierung stellen wird als die gesamte übrige Literatur. So wird es also eines hohen Maßes von Können, Idealismus und — Resignation bedürfen, um das angestrebte Resultat zu erreichen, aber mit Kompromissen ist hier nichts anzufangen.

Miszellen

Zur Geschichte des Leitmotivs. In seinem Aufsatz „Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper" (ZfM XIV, 3) hat Karl Wörner den sehr verdienstlichen Versuch unternommen, ein meist oberflächlich berührtes Thema auf breiter Grundlage zu behandeln. Wertvoll ist das Bestreben, eine Klärung und genauere Bestimmung der Begriffe: Leitmotiv, Erinnerungsmotiv herbeizuführen. Partituren, besonders aus der Welt der romantischen Oper, sind in erfreulich reichem Maße herangezogen. Dagegen wird von operngeschichtlichen Biographien und Monographien, die mindestens indirekt für das Thema von Bedeutung sind, nur weniges verwertet. So ergeben sich Lücken an Stellen, die für die Vorgeschichte der Erscheinung entscheidend sind. Aus dem Kreis der deutsch-nordischen Oper wird zwar Kunzens „Holger danske" erwähnt, nicht aber Naumanns „Amphion", „Cora", „Orpheus", Opern, die im deutschen Klavierauszug und im Konzert bis ins 19. Jahrhundert hinein über ganz Deutschland verbreitet waren. Es fehlt Naumanns berühmter „Gustaf Wasa" (Stockholm 1786), das in der Durchführung der leitmotivischen Methode bei weitem wichtigste und verblüffendste Werk des gesamten 18. Jahrhunderts überhaupt. Dieser Gustaf Wasa bringt u. a., längst vor 1800 und vor Catel, Kardinalbeispiele für das, was Wörner „das Leitmotiv als Symbol eines Vorgangs in der äußeren Handlung" nennt. In der französischen Oper selbst sind übrigens frühe, bescheidenere Andeutungen dieses Verfahrens, bereits ebenfalls in Verbindung mit den Begriffen Kampf und Sieg, in Philidors „Ermelinde" zu finden (zweite

Fassung 1777, z. B. gedr. Klav.-Ausz., S. 136 u. 167). Unbedingte Erwähnung in diesem Zusammenhang verlangen neben den Opern des nordischen Kreises und neben Naumanns Festoper „Osiride“ (Dresden 1781) jene ganz groß aufgezogenen Choropern, die nach dem Tode Friedrichs des Großen mit der Umorganisation der italienischen Oper zugleich unter Joh. Friedr. Reichardts Führung 1788 eine durchaus neue „brillante Epoche“ der Berliner Oper einleiten, also besonders Naumanns „Medea“, Naumanns und Reichardts „Protesilao“, eigenartige Übersteigerungen des „heroischen Stils“. Die Voraussetzungen sind in allen diesen Fällen und bei allen diesen Versuchen, die in der Hauptsache in das Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790 fallen, die gleichen. Führende deutsche Musiker gehen darauf aus, die architektonischen Absichten und die motivischen Bindungen in der Produktion der Franzosen und Glucks mit dem weitzielenden, kühnen leitmotivischen Ehrgeiz des deutschen Monodrams in Einklang zu bringen (die Bedeutung von Reichardts „Ino“ wird auch bei Wörner mit Recht hervorgehoben; s. dazu Mus.-Lex. Riemann-Einstein, unter Monodram). Diese Bestrebungen und die hier erwähnten Opern bedeuten also für eine Geschichte des deutschen Opernschaffens wie für eine Geschichte des leitmotivischen Gedankens die unmittelbare Vorausnahme der wichtigsten Versuche bei Poissl und in der romantischen Oper selbst. Im übrigen verweise ich auf die ausführlichen Darlegungen und die Notenbeispiele meines Buches J. G. Naumann als Opernkomponist (so S. 285 ff., 340), vgl. ferner u. a. meinen Aufsatz in der ZfM III, S. 1 ff. Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts; C. A. Martienssen über Kunzens „Holger danske“ in der ZIMG XIII, 7.

Richard Engländer (Dresden).

Das Problem der Lautentabulatur-Übertragung. Die Edition der Lautentabulatur, des „Libro de Musica de Vihuela de Mano — compuesto por Luys Milan“, den ich als 2. Jahrgang der „Publikationen älterer Musik“ (Leitung: Th. Kroyer) 1927 veröffentlichte, hat neben der Originalnotation „eine“ Übertragung gegeben, eine unter anderen möglichen. Damit stellte sie sich entschlossen zur Diskussion, die dem Herausgeber notwendig und unausbleiblich erschien. An dieser Notwendigkeit hat sich inzwischen nichts geändert. Auch heute ist die Gegnerschaft gegen eine Lösung, die den Schematismus der „Ergänzungstheorie“ in der Übertragung radikal zu überwinden sucht, nicht beseitigt[1]. Die verschiedenen Übertragungsmethoden sind bekannt: auf der einen Seite steht die Übertragung als instrumentale Griffschrift, auf der andern als nicht instrumentale Ergänzungsumschrift, auf der dritten als Kompromiß der beiden Radikallösungen. Auf welcher Seite steht das „Recht“ oder die „Richtigkeit“? Wer darüber zu entscheiden hat, darin besteht vollständige Übereinstimmung: die „Geschichte“. Aber wer kann sagen, sie „richtig“ zu interpretieren? Und damit ist der Hebel an die Problematik angesetzt.

Es hat sofort den Anschein, daß die Ergänzungstheorie allen Anspruch auf die einzige „Richtigkeit“ erheben darf. Die quellengeschichtlich aufweisbaren Problem-Erörterungen sind doch so zahlreich und durchsichtig: eine Komposition wurde in die Lautentabulatur gesetzt, ihre Spielbarkeit auf dem Instrument damit gewonnen; dazu wären aber bestimmte Befähigungen erforderlich; wer es tue, müsse eine ausgezeichnete Kenntnis des „Kontrapunkts“ haben oder zumindest, wie es gelegentlich heißt, ein guter Sänger sein (offenbar, weil der Gesang geeigneter als irgend-

[1] Vgl. dazu etwa O. Gombosi in der Besprechung der Milan-Ausgabe, ZfM XIV, 186 ff. Bereits 1929 hat sich Povl Hamburger (ZfM XII, 152) mit den „Grundansichten“ der in der Milan-Ausgabe festgelegten Methode „nicht ganz einverstanden“ und die Begründungen im dortigen Vorwort als „ein wenig spekulativ ausgefallen“ erklärt; er hoffe aber, sich über seinen — von Körte, Koczirz hergenommenen — Standpunkt „bei späterer Gelegenheit“ „genauer aussprechen zu können“. So weit ich sehe, liegt diese Erörterung noch nicht vor.

ein Instrumentenspiel sei, das Bewußtsein von dem Konstruktiven jenes Kontrapunkts zu schulen, weil ferner die Vokalmusik allein die Konstruktion des Kontrapunkts eindeutig sichtbar werden lasse). Also liegen die Dinge doch unverhältnismäßig klar, und der sie bezweifelt, könnte sich noch der Gefahr aussetzen, nicht nur Mißverständnis, sondern sogar Mangel an historischen Kenntnissen zum Vorwurf zu erhalten. Man überträgt eine Komposition polyphoner, oder besser (mit A. Einstein zu sprechen): „gleichstimmiger" Struktur in die Tabulatur, und hat sich in der historischen Betrachtung dieser Tabulatur nicht an das zu halten was steht, sondern an das, was „dahinter" steht. Das aber ist die „polyphone" Struktur. Also hat man in der Übertragung des gegebenen Originals immer das „Dahinter-Stehende", das „Eigentliche" und in Wahrheit „Richtige" zu rekonstruieren. Denn falls man sich nur an das originale und tatsächliche Klangbild der instrumentalen Griffschrift hielte, würde man sich doch ganz offenkundig einer gröblichen Verfehlung schuldig machen. Man würde auf diese Weise ein völlig falsches Bild gewinnen, man sähe überhaupt nur die „falsche" Komposition und durch ihr trügerisches Gewand nicht ihren wahren Kern. Es wird der als Griffschrift aufgefaßten Übertragung einer Lautenkomposition ihre „polyphone Rekonstruktion" gegenübergestellt, und da könne denn doch kein Zweifel darüber möglich sein, was „richtig", was „falsch" wäre. Denn die Griffschrift-Übertragung läßt ja „sofort das wichtigste: den musikalischen Sinn vermissen" (Gombosi). Allein auf diesen musikalischen Sinn käme es doch an, und dessen Erkenntnis gehöre eben „zu den künstlerischsten Aufgaben des Wissenschaftlers" (Gombosi).

Das könnte wohl eine so klare und unerschütterliche Argumentation sein, daß man sich an ihre Selbstverständlichkeit nicht erst heranwagen möchte. Scheint es doch, daß sie in doppeltem Sinn das Recht auf ihrer Seite hat: das historisch Tatsächliche (Wirkliche und Richtige) und die wissenschaftliche Exaktheit. Dagegen scheint es kein Argument zu geben, und jeder Versuch muß sich selbst zur Sinnlosigkeit verurteilen. Historische Tatsächlichkeit und wissenschaftliche Exaktheit dulden keinen Zweifel. Also muß der Zweifel an der Argumentation selbst angesetzt werden. Denn eine Theorie, die zu dem Ergebnis kommt, daß die aufgezeichnete Komposition eine „falsche" wäre, ist fragwürdig. Diese Fraglichkeit und zugleich die Möglichkeit ihrer Beseitigung soll uns hier beschäftigen.

Die Beantwortung wird in doppelter Richtung ausgebreitet werden müssen: im Hinblick auf die Originalnotation selbst und auf die rekonstruierende Übertragung. Die Ergänzungstheorie hat behauptet und behaupten müssen, daß die Lautentabulatur eine Notation wäre, die nicht genüge, weil sie den „wahren" musikalischen Sinn der Komposition nicht auszudrücken vermag. Von dieser Seite her hat sie sich die Rechtfertigung zur Ergänzung geholt. Dem war zu entgegnen, daß die Annahme, man hätte nicht darstellen können, was man im Grunde sah, eine völlig unbegründete Bewertung sei, da im Gegenteil die Lautentabulatur als Griffschrift eine einzigartige und geniale Eroberung des Klangcharakters der Laute bedeutet, eines Klangcharakters, der je und je die Komposition, die in die Tabulatur zu setzen ist, durchdringt. Also war zunächst die Auffassung von der „Primitivität" und dem „ungenügenden" Charakter der Lautentabulatur zu bereinigen. Die Berechtigung dieser ersten Ablehnung wird zugegeben. (Gombosi: „Hätte das Notenbild nicht schier alles auszudrücken vermocht, so hätte man notwendigerweise eine andere Schrift erfunden". „Bis zu einem gewissen Grade" würde der Herausgeber der Milantabulatur ja „mit diesen Gedankengängen recht" haben.) Damit ist die Fraglichkeit des Tabulaturwesens noch nicht annähernd behoben. Denn die Feststellung einer historisch-sachlichen „Vollendung" in der Tabulaturform ist kaum mehr als das zunächst Selbstverständliche. Wenn aber durch die Tabulatur eine vollendete, nichtprimitive Form sichtbar wird, so kommt uns der Zweifel, ob die Frage noch zu Recht besteht, nämlich: ist die Lautentabulatur eine Notationsart, die dem eigentlichen musikalischen Sinn der Lautenkomposition nicht gerecht wird? Wie wäre es

also möglich, daß eine Notationsform (zugestandenermaßen) selbstgültig und vollendet sei, zugleich aber auch in „musikalischer" Hinsicht „ungenügend"? Diese Frage ist ihrer Natur nach nicht bewußt zugespitzt, sondern in das unausweichliche logische Entweder—Oder gebracht. Es wäre ein historisches Paradoxon, eine vollendete Komposition in eine primitive Notation einzukleiden oder (umgekehrt) einer vollendeten Notationsform eine primitive Musik abzulesen. Niemand würde wohl das Wagnis unternehmen, der Lautenmusik des 16./17. Jahrhunderts mit dem Einwand von „Primitivitäten" zu begegnen, wie sich ebensowenig behaupten ließe, daß die Lautentabulatur als Notation in ihrem Wesen primitiv sei, zumal sie doch von dem ersten bekannten Typus ab in dem Grundprinzip historisch sich immer gleich geblieben ist. Daran orientiert sich ja auch die geschichtliche „Bewertung". Wenn wir zu der Annahme berechtigt sind, daß die Lautentabulatur auf keine Weise ein primitives Geschichtsstadium verkörpere, dann wird im gleichen Augenblick an dieser Annahme, die ja mit einer Hypothese voller Voraussetzungen nichts gemein hat, die „musikalische" Bedeutung, d. h. die Vollendung (Nicht-Primitivität) der Musik selbst, sinnvoll demonstriert. Alles, was die Komposition für Laute sein will und sein kann, spiegelt sich als künstlerischer Wert in der Form der Tabulatur wieder. Die Tabulatur verschleiert nichts, sie verfälscht vor allem nicht das Musikalische, dem sie das sichtbare Bild herleiht. Eine Verfälschung wäre es aber, wenn sie einen angeblich „wahren" musikalischen Struktursinn zerbricht und dafür eine Form einsetzt, die nur noch im Hintergrund jene echte Struktur wie ein Gerüst erkennen läßt. Angesichts des Wissens um die „polyphone" Struktur, das die guten Lautenisten und Lautenkomponisten im 16. und 17. Jahrhundert beherrschen, müßte man dann sogar von einer bewußten Verfälschung sprechen. Wo gäbe es die geschichtlichen Beweise für ein solches bewußtes Setzen des Falschen und Vorenthalten des Wahren? Wo gäbe es ein Beispiel für eine solche sonderbare und in ihrer Art gar nicht zu beschreibende Irreführung? Ich glaube, daß gerade diese Situation einmal mit aller Schärfe umrissen werden muß, die sich mit logischem Zwang aus der These der Ergänzungstheorie ergibt, die da annimmt, daß die Komposition in der Lautentabulatur nicht ihren wahren musikalischen Sinn zeige. Es ist unmöglich, eine aller Primitivität entwachsene Form, Eigenart und Selbstgültigkeit der Tabulatur voll anzuerkennen und zugleich die Berechtigung zur Ergänzung in Anspruch zu nehmen. Kritisch ergänzt kann an dem historischen Objekt nur werden, was durch irgendeine Verfälschung oder durch irgendeinen Mangel nicht zum Ausdruck gekommen ist, was aber notwendig hätte ausgedrückt werden müssen. Wer ergänzt, tut es, um einen bestehenden Mangel zu beseitigen. Wer ergänzt, muß behaupten, daß die Lautentabulatur unfähig war, das Wichtigste, nämlich die musikalische Struktur der Komposition, notationsmäßig zu erfassen und auszudrücken. Es gibt da keine Kompromisse, mit denen man den Dingen nur aus dem Wege geht.

Neben der Feststellung, daß die Lautentabulatur alles verkörpert, was sich musikalisch in ihre Form kleidet, einer Feststellung, die wir keineswegs für eine besondere historische Einsicht, vielmehr nur für genügend vorurteilslos halten, erhebt sich auf der Seite der Ergänzungstheorie ein Begründungsversuch, den m. W. die Anhänger jener Theorie noch nicht durchgeführt haben, der aber geeignet wäre, manche Zweifel bei den schroff auseinandergehenden Anschauungen zu beheben. Wir werfen hier diesen Begründungsversuch auf, obschon es bei den sonst so mannigfaltigen Beschreibungen der Tabulaturen keine Nachricht gibt, die als geschichtliche Bestätigung gelten könnte. Nach wie vor liegt der Ausgangspunkt in der Originaltabulatur. Die Begründung würde damit zugleich zu einer Interpretation der Tabulatur selbst. Das Notationsbild der Lautentabulatur ist ein Provisorium, wie die Skizze einer der Vollendung harrenden Darstellung. Das sei als These angenommen, mit der die Ergänzungstheorie sich selbst etwa rechtfertigen könnte. Ein solches „Provisorium" würde notationstechnisch-musikalisch etwa besagen: eine Komposition für Laute ist in einem vorausnehmenden Abriß dargestellt, der in skizzieren-

den Zügen aufzeigt, was danach erst endgültig gefaßt werden soll. Mit solcher Ausdeutung tritt also dann neben die skizzierte Lautenkomposition (d. h. das in der Tabulatur wirklich Gegebene) die endgültig maßgebende, „ergänzte" Fassung. Diese letzte Fassung würde dann der Aufzeichnung bereits entzogen sein. Man hat sich nun zu fragen, an welche Instanz sich eigentlich eine solche letzte Fassung wendet, wer sie vollzieht. Dabei würde ihre übergeordnete Stellung gegenüber der faktischen Aufzeichnung erwiesen sein. Der die endgültig maßgebende Form der Komposition über die Tabulatur hinaus ausführt, das kann nur der Lautenist selbst sein, der Lautenist des 16. und 17. Jahrhunderts. Theoretisch ist aber dann der „Erfüller" oder Vollender der Komposition nicht der Komponist, obschon praktisch (historisch) in der fraglichen Zeit der Lautenspieler und der Komponist für Laute in Personalunion gewöhnlich die gleichen sind, wobei auch der „Bearbeiter" irgendeiner Vokalvorlage als „Komponist" verstanden werden muß. Damit zeigt sich zunächst, daß die Prägung der gültigen Form der Komposition eine praktische Angelegenheit wird, Sache des ausführenden Lautenisten. Und wie führt denn der Lautenspieler diese „letzte" Fassung des Werkes aus? Die Antwort ist eindeutig: lautenmäßig. Die dem Instrument gemäße Wiedergabe der Komposition ist aber alles andere als eine exakte Verwirklichung einer „polyphonen" (gleichstimmigen) Struktur im Klang. Darüber werden Zweifel nirgends laut. Also gibt auch die ausgeführte Fassung, die neben der Aufzeichnung steht, den „wahren" musikalischen Sinn nicht zu erkennen. Damit ist nichts erwiesen, als — ein Gehen im Kreise, wie überhaupt jede Begründung der Ergänzungstheorie ein solches Gehen im Kreise zeigt (vgl. oben). Überdies ließe sich gar nicht davon absehen, daß auf keine Weise die Aufzeichnung einer Komposition (gleichgültig in welcher musikalischen Struktur) in Lautentabulaturschrift vom Charakter einer Skizze, eines auszugestaltenden Abrisses ist. Denn die Ergänzungsmethode ergänzt ja nur ohne eigentliche Zusätze, die über die Skizze hinausgingen, aber nach einer mehr oder minder radikalen Abstraktion vom wirklichen Klang.

Die Auslegung der Tabulatur erweist sie auf allen Seiten als eine Notation, die weder irgendein Zeichen des Nichtgenügens noch das Merkmal einer Tendenz trägt, die über die aufgezeichnete Komposition hinausweist. Mit der Durchführung jener Deutung der Tabulatur als provisorische Skizze haben wir bereits praktisch-lautenistische Gepflogenheiten berührt. Sie werden auch von der Seite der Ergänzungsmethode zur Rechtfertigung angeführt. „Sind denn die Selbstverständlichkeiten einer Praxis, die in keiner Weise fixiert werden müssen, eben weil sie selbstverständlich sind, weniger wichtig oder weniger charakteristisch als die Tatsachen[1]?" Die wirklichen Erscheinungen, die in der Tabulatur vorliegen, das sind die Tatsachen. Worin aber bestehen die „Selbstverständlichkeiten einer Praxis" hinsichtlich der Lautenmusik und Lautentabulatur? Sind sie etwa von der Art der Akzidenzien, die wir seit den Riemannschen „Selbstverständlichkeiten" anzunehmen gewohnt geworden sind? Oder sind sie von der Art der Koloraturen oder Improvisationen schlechthin, die zu Zeiten wie Selbstverständlichkeiten in die Originalfassung eindrangen und den musikalischen Sinn gründlichst verändert haben? Worum handelt es sich denn bei diesen praktischen Selbstverständlichkeiten in der Lautenmusik? Nach der Ansicht der Ergänzungsmethode um die polyphone Struktur, die der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts eigen wäre, die zwar in der Aufzeichnung der Komposition nicht voll zum Ausdruck kommt, die aber als „selbstverständlich" immer mitzuverstehen ist. Diese Selbstverständlichkeit wird eine der Praxis genannt. Also geht sie den Lautenisten an? Also spielt der Lautenist praktisch die „richtigere" Form der Komposition aus der weniger richtigen Tabulaturaufzeichnung? Dagegen wird doch zugegeben, daß die lautenistische Ausführung die polyphone Struktur niemals im Klang voll zu ver-

[1] Gombosi, a. a. O., 186. Um einer glatten Verständigung willen sei hier diese Ansicht gleichsam als exponierte Formulierung zitiert.

wirklichen vermag. Und die Ergänzung, die an der Lautenkomposition vorgenommen wird, soll auf einer Selbstverständlichkeit der Praxis beruhen. Aber die „Ergänzung" ist es doch gerade, die sich bewußt vom Spiel, vom wirklichen Lautenklang, also von der Praxis abstrahiert. Diese Ergänzung ist weder eine Selbstverständlichkeit, noch überhaupt eine Angelegenheit der lautenistischen Praxis. Woraus ersichtlich wird, daß wir mit dieser ganzen Argumentation lediglich auf der Stelle treten. (Gemeint ist natürlich eine theoretische „Selbstverständlichkeit", die an der praktischen Ausführung ihre Grenze fand, da aber auch ihre sinngemäße, historische Umformung erfahren hat).

Und damit stehen wir noch einmal vor dem Problem der Auslegung der Tabulatur. Es ist immer die Rede davon, daß der Lautenist sichere Kenntnis des Kontrapunkts, der polyphonen Satzkunst haben müsse. Ungezählte historische Nachrichten sind für diese Forderung Beweis. Beachtet man dazu die Verwirklichungen dieser Forderung im lautenistischen Kunstwerk, so zeigt sich, daß Kontrapunkt, Polyphonie tief in die Lautenstruktur eingedrungen sind. Um deswillen wird es notwendig, jene altbekannten, an die Lautenmusik gestellten Forderungen auf ihre geschichtlichen Bedingungen zu überprüfen.

Die Forderung nach der Souveränität der polyphonen Satzkunst innerhalb der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts ist dem lautenistischen Repertoire entwachsen. Das Bestreben, vom Instrument her (d. h. von der Laute) einen Zugang zum Repertoire der Vokalmusik zu gewinnen, führte zu jener grandiosen Einheit zwischen instrumentaler und vokaler Kunst, die niemals wiederkehren sollte und selbst schon im beginnenden 17. Jahrhundert ganz offene Risse zeigte. Die Einheit spiegelt sich zunächst im Repertoire wieder. Die Tendenzen von dem Instrumentalen zum Vokalen, und umgekehrt: von der vox humana zum Instrument, sind so gut wie ausgewogen und gleich stark. Mit dem Augenblick, wo es sich darum handelte, diese einzigartige Vereinheitlichung zu formen, da war das Repertoire der Vokalmusik — die historische Tradition zwang dazu — sofort beherrschend, zeigte die Richtung und bot sich selbst zur „Bearbeitung" an. Die Instrumentalmusik verfügte auf ihrer Seite nicht über das notwendige Repertoire, das die erstrebte Einheit hätte ermöglichen können. So kam es zu der „Übertragung" der Vokalkomposition auf das Instrument, auf die Laute. Mit dem gleichen Augenblick übernahm die Instrumentalmusik die „Polyphonie", die gleichstimmige Struktur, wie eine Ideologie der Satzkunst. Das war aus klaren Gründen ganz unausbleiblich. Eine Abwehr hätte im übrigen auch der Vereinheitlichung widersprochen. Die vokale „Vorlage" mit der ihr eigenen Struktur war reif für die „Bearbeitung", die das Instrument übernahm. Es ist selbstverständlich, daß die musikalische Struktur der Vokalvorlage ganz bestimmte Anforderungen stellte, mit dem Maß von Ansprüchen, das einer Ideologie eigen ist. So ließen sich denn auch sofort die Komponisten und Bearbeiter vernehmen, daß unter allen Umständen die Struktur der Vorlage gewahrt werden müsse, daß diese Struktur die Substanz und das Beherrschende wäre, daß irgendein Instrumentalist, der ihr nicht gewachsen sei, als ernsthafter Bearbeiter nicht in Betracht käme. Aber auch nur auf die Erhaltung dieser Substanz zielt die Forderung nach der „Polyphonie". Das war freilich kaum mehr denn eine „Selbstverständlichkeit", angesichts der Aufgaben, die der zu übertragenden Vokalvorlage unmittelbar abzulesen waren. Jedes Symptom, das etwa die „polyphonen" Aufgaben in Frage stellen könnte, ist immer nur sehr kritisch aufgenommen worden, so vor allem das Übermaß an selbständigen Diminutionen und Koloraturen. Es ist auffällig, daß viele Lautenisten die Forderung nach der Polyphonie überhaupt nur ausdrücklich als Gegengewicht gegen den Koloraturenmißbrauch erheben. Das rührte auch aus den ständigen Beziehungen her, die die Instrumentalmusik selbst in der praktischen Ausführung mit der Vokalmusik pflegte. Nirgends aber findet sich eine Äußerung, daß die „Polyphonie" der Vokalmusik als im Wesen unberührbar in das Instrument eindringen müsse. Im Gegenteil: niemand von denen, die dem Verhältnis zwischen Satzkunst

und Klangerzeuger auf die Spur zu kommen trachteten, übersieht die Umformung, die vom Instrument bei der Bearbeitung der Vokalvorlage ausgeht. Und vornehmlich diese Umformung gibt den Instrumentalkompositionen auch und gerade dort, wo sie die Einheit im Repertoire an die Vokalmusik bindet, die historische Bedeutung, da sie den erkannten Selbstwert des Einzelinstruments zur Voraussetzung hat[1]. Die Gleichstimmigkeit der Struktur kann durch das Instrument radikal umgewandelt werden. Das ist bei der Laute der Fall. Was dann noch als reales Klangbild dem Instrument entströmt, das hat nichts mehr mit der gleichstimmigen Struktur der ursprünglichen Vokalvorlage zu tun. Es ist durch die Eigenart des Instruments eine selbständige, aber auch nur für dieses Einzelinstrument gültige „Polyphonie" geworden, die den ganzen Wert der Komposition ausmacht: eine Lautenpolyphonie. Ich habe die Art dieser polyphonen („gleichstimmigen") Struktur als eine labile bezeichnet, um vom Klang dem Kunstwerk, wie es ist, nicht wie man es sich ausmalen möchte, gerecht zu werden; ich sehe keinen Grund, von dieser Bezeichnung abzurücken. Eine „absolute", von dem Charakter des Klangerregers gänzlich unabhängige, gleichsam „nichttönende" Polyphonie gibt es nicht. Und diese labile Struktur der Komposition hat die Tabulatur mit einem genialen Realismus zu formen vermocht. Damit sind die Grundlagen für die Übertragung des Originals aufgezeigt.

Die Übertragung hat immer vom Wesen des Originals auszugehen, gefordert von Geschichtlichkeit und wissenschaftlicher Exaktheit. Die Auslegung der Tabulatur durch Ergänzungen geht an dem historischen Sinn der Lautenkomposition vorüber, der lediglich an der Tabulatur selbst gemessen werden kann. Eine solche Auslegung der Tabulatur vermittels der Ergänzungsmethode könnte nur dann einigen Sinn haben, wenn mit der Übertragung nicht das Original, d. h. nicht die wirkliche Lautenkomposition, sondern etwa die Vokalvorlage gesucht wird. Der Weg führt in historische Schichten, die der Tabulatur vorgelagert sind, führt rückwärts und notwendigerweise in die Vokalpartitur. Damit sind wir freilich nur den gleichen Weg zurückgegangen, auf dem die Tabulatur vordrang. Die Tabulaturkomposition kam von der Vokalmusik zum Instrument, unsere Ergänzungsübertragung führt vom Instrument wieder fort. Das dürfte doch so etwas sein wie ein völliges Mißverständnis des Originals. Der Sinn des Originals kann, wie wir nachzuweisen versucht haben, nicht in dem gesucht werden, was „hinter" ihm steht und was geschichtlich aus den Beziehungen zu der Ideologie der Vokalmusikstruktur entstanden sein mag, sondern darin, was das Original sichtbar werden läßt: das ist die Ablösung von der Vokalmusik und die Prägung eines selbständigen Instrumentalismus und einer instrumentalen Struktur. Es ist völlig unhistorisch, den „musikalischen Sinn" der Lautenkomposition lediglich von ihrer Herkunft aus der Vokalmusik zu konstruieren. Die Übertragung der Lautenkomposition in diesem konstruierten Sinn hat nur eine Möglichkeit: die Auslegung der Tabulatur in die Partitur, und zwar mit äußerster Konsequenz. Das ist natürlich weder eine Übertragung der Originaltabulatur noch überhaupt eine geschichtliche Interpretation der Lautenkomposition[2]. Aber die Ergänzungsmethode, die vor der Radikalität und in ihrem Sinn doch einzigen Möglichkeit zurückschreckt, schafft in ihrer Übertragung ein gefährliches Zwischending. Während die Partitur wenigstens noch eindeutig sichtbar werden läßt und keinen Hehl daraus macht, daß sie den Lautencharakter völlig abstreift, entfernt sich die

[1] Darüber hat sich der Verfasser bereits mehrfach geäußert, besonders im Zusammenhang mit dem Tabulaturwesen. Eine Wiederholung ist hier also nicht notwendig. Vgl. den Aufsatz: Grundprobleme der Instrumentalmusik im Zeitalter der Renaissance, Die Musikerziehung 7, 39ff., ferner das Vorwort zur Neuausgabe der Musica getutscht von Seb. Virdung und die Abhandlung: Die handschriftliche Überlieferung der älteren Instrumentalmusik, Lahr 1931.

[2] Die Partitur kann höchstens musikalisches Vergleichsobjekt und, wo es nötig ist, „Hilfsmittel" sein, maßgebend bleibt die Tabulatur und das, was vom Instrumentalen her in ihr aus der Komposition „geworden" ist.

Ergänzungstheorie zwar gleichfalls von dem Originalinstrument (womit sie sich allerdings auch gleichen Schrittes von Geschichtlichkeit und wissenschaftlicher Exaktheit entfernt), aber sie wählt sich scheinbar zum Klangträger ein neues Instrument aus, das dem Original keinesfalls gerecht wird: das moderne Klavier. Was die Ergänzungsmethode gibt und worin sie einen mißverstandenen musikalischen Sinn demonstriert, das ist der Klavierauszug. Denn sie ist nicht konsequent genug, uns den „musikalischen Sinn" der Struktur der Lautenkomposition, wie sie ihn versteht, auch wirklich abstrakt, vom Instrument abgelöst, herauszustellen. Es ist bezeichnend genug, daß zum Beweis für die Richtigkeit der Ergänzungsmethode immer wieder nur solche Stellen angeführt werden, deren „polyphone" Stimmführung ganz eindeutig ist[1]. Vor einer Komposition aber, die fortwährend zwischen 3-, 4-, 5-Stimmigkeit wechselt, nur eine eigenartige (übrigens typische instrumentale) Mischung polyphoner und homophoner Gebilde zeigt, macht man halt und entgegnet dem Einwand, daß z. B. bei dem raschen Stimmenzahlwechsel dann konsequenterweise etwa die Pausen alle mitgeschleppt werden mußten, lediglich: „so weit braucht man ja nicht zu gehen". Das ist weder historisch, noch wissenschaftlich geantwortet, aber charakteristisch für den — Klavierauszug-Standpunkt.

Das ausschließliche Ziel einer Übertragung kann nur sein: den Sinn des Originals zu erfassen. Er liegt bei der Lautentabulatur in der lautenistischen Form der Komposition. Ihren Klangcharakter muß die Übertragung abspiegeln, sie braucht aber nicht, wenn sie in diesem Sinn „lautenmäßig" ist, auch gleich Bünde oder Saiten zu bezeichnen, da sie mit Hinwendungen zur Praxis nichts zu tun hat. Die Klangstruktur der Lautenkomposition bei der Übertragung zum Ausdruck zu bringen, das ist die vornehmste Aufgabe der Editionspraxis[2]. Wenn allerdings dieses originalgetreue Bild des Lautenklangcharakters genau das zeigt, was die Tabulatur-Griffschrift sehen läßt, dann heißt das doch nicht etwa, „die Historie bis zum Klebenbleiben an Tatsachen auszudehnen" (Gombosi), wie überhaupt nicht verstanden werden kann, was darunter für die Editionspraxis gemeint ist. Die Ergänzungstheorie hat sich damit wohl auf eine sehr gefährliche Dialektik über Historismus und Wissenschaftlichkeit eingelassen.

Mit der Milan-Ausgabe habe ich den Versuch gemacht, in der Übertragung die Eigenart der instrumentalen Satztechnik abzubilden. Die Notwendigkeit dieser Wiedergabe des Instrumentalen, das in den Originaltabulaturen steckt, ist unabweisbar und als Forderung, die vom Original ausgeht, durch und durch historisch. Die Erfüllung dieser Notwendigkeit wird von jeder Übertragung der Lautenmusik zu verlangen sein. Über die Art allerdings, wie die Wiedergabe der lautenistischen Klangstruktur in der Übertragung neben der mit Zahlen (Buchstaben) operierenden Griffschrift zum Ausdruck gebracht werden müsse, ist ein Disput wohl möglich. Aber auch nur über diese Art, nicht über das Prinzip. Darum habe ich meine Milan-Ausgabe eine Übertragung genannt, eine unter anderen möglichen. Leo Schrade.

Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I. (nach den Gedenkbüchern). Die systematische Durchsicht der im Wiener Hofkammerarchiv liegenden 18 „Gedenkbücher" (umfassend den Zeitraum von 1493—1517) ergab für die Kantorei am Hofe Maximilians I. eine Reihe von Nachrichten, die das bisher ver-

[1] Vgl. auch Gombosi, a. a. O. S. 187. Die dortige Wiedergabe der Art meiner Milanübertragung ist nicht richtig.

[2] Diese Forderung, dem geschichtlichen Sinn des Originals nahe zu kommen, hat natürlich nichts gemein mit jenen neuen sehr weitgehenden Bestrebungen um genaue Wiederherstellung, nichts etwa mit der „Forderung von rhombischen Notenformen in den Neuausgaben" (Gombosi). Denn die Rekonstruktion des lautenistischen Klangbildes in der Übertragung gegenüber der Originaltabulatur, die eine reine Griffschrift ist, scheint mir denn doch etwas wesentlich Anderes zu sein als das Einsetzen von Rhombenformen, die über den Klangcharakter wohl nichts auszusagen haben.

öffentlichte Material von Waldner (Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, 1897/98) und Kretschmayr (in Thomas Fellner, Die österr. Zentralverwaltung, Wien 1907) und die teilweise Ausbeutung durch Dénes v. Bartha (Benedictus Ducis und Appenzeller, Wolfenbüttel 1930) ergänzen.

Es handelt sich um Finanzbücher, in welchen sich außer den üblichen „Provisions"(= Pensions)-Amtbriefen und Obligationen die Kopien von Dienstinstruktionen an die Landes-Finanzdirektoren (vitzthumbe) und anderer „geschefft" des Hofes finden. Aus der folgenden Übersicht wird die Unvollständigkeit des vorhandenen Materials deutlich, die von selbst eine lückenlose Aneinanderreihung ausschließt:

Gedenkbuch (= GB) I 1493—1514,
II, III, IV Kopial- und Konzeptbücher,
V, VI, VII vom 19. Sept. 1498 bis Ende Dez. 1500. Der 1. Teil des Hauptbuches vom 19. Sept. 1498 bis 30. Juni 1500 fehlt. GB VI stellt den 2. Teil dar. GB V und VII sind die beiden Nebenbücher,
VIII, IX, X 1501
Hauptbücher 1502 fehlen; erhalten sind die Nebenbücher (GB XI, XII),
1503 Hauptbuch erhalten (vom 1. Sept. 1503 bis Ende Dezember 1504: GB XIII),
Von Nebenbüchern: Schuldenbücher (GB XIV, XV),
Lücke vom 1. Januar 1505 bis 1. Januar 1508,
1508 Originalbuch erhalten (GB XVI), die Nebenbücher fehlen,
1509 1. Teil des Hauptbuchs (vom 1. Januar bis 5. Mai) erhalten: GB XVII, der 2. Teil (von Mai bis Dez.) fehlt,
1510—1517 GB XVIII.

Die Nachrichten über Sänger (es erscheinen 19 Namen im Laufe der Jahre) und Kantoreivorstände sind vollständig angeführt worden, während von den Notizen über Kapläne und Instrumentalisten (s. Anmk.) nur diejenigen berücksichtigt wurden, die in nahem Zusammenhang mit der Kantorei zu stehen scheinen. Die Notizen über Hofhaimer sind bereits vollständig von seiten der Archivleitung an H. J. Moser[1] mitgeteilt worden.

In diesem Zusammenhang seien noch zwei Stellen über Ludwig Senfl bekanntgegeben, die sich in den Reichs-Registraturbüchern fanden (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien):

1. „Augspurg, 23. V. 1510
Venerabilis princeps deuote dilecte. Ob servitia que nobis prestitit in Capella nostra devotus nobis dilectus Ludovicus Sennfl damus ei administratione Eccle . . ." (R. Reg. QQ, fol. 14′)

2. „Innsbruck, 17. V. 1517
Jacoben Villinger, Schatzmeister, ist beuelhen worden, daz Er k. Mt. *Singer in Ir Mt. Capellen,* Ludwigen Sennffenn, *genannt Sweyzer,* 12 gld, so Ime die k. Mt. aus gnaden vnnd zu vnderhaltung seiner Krannckhait zugeben verordnet, aussrichten vnnd bezalen solle". (R. Reg. BB, fol. 262′)

Die Vermutung Th. Kroyers (DTB III/2, S. XXX) hat damit ein sicheres archivalisches Fundament erhalten.

[1] Vgl. H. J. Moser, Paul Hofhaimer, Stuttgart 1929.

Die Anordnung der Notizen ist chronologisch. Die Orthographie hält sich an das Original, die Interpunktionen sind hinzugefügt.

Herrn Prof. Dr. W. Gurlitt in Freiburg i. Br., Herrn Generalstaatsarchivar Prof. Dr. Wilhelm und den Herren Archivaren des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien bin ich für bereitwilliges Entgegenkommen und freundliche Hinweise zu besonderem Dank verpflichtet.

1498

1. Freyburg Im Breysgaw — Freytag nach sannt Ulrichstag (vnsers Reichs des Römischen im 13. Jar).

An den Huebmaister in Oesterreich, Hanns Harrassen.

Der Singer Geschafft.

. . . Getrewer lieber, als dir yetzo etlich vnnser *Singer* mit befellem, Sie zu vnderhalten zukomen werden, als du aus vnserm obersten Schatzmaisters Schreiben vernemen wierdest. Empfelhen wir dir Ernstlich, das du bey Inen daran seyest, damit diselben vnser Singer *alle Tag ain Ambt singen,* da du Inen auch für wen und wie sie das singen sollen, gut ordentlich anzaigen geben sollest . . .[1]

(Gedenbuch = GB IV, 83)

2. wie vorher (w. v.) 20. VII. . . . Die Röm. ku. Mt.[2] . . . hat zu Wien *ain Cappellen* aufzurichten fürgenomen vnd derselbig Capellen Herrn Georgen geben zu Singmaister, Bernharten Meder vnd Oswalten zu zwayen Bassisten, auch *sechs Mutanten Knaben,* nemlich Adam von Lüttich[3], Bernharten von Bergen, Mathias von Krembs, Sinway von Krembs, Simon von pruckh an der Leytha, Johann von Gmunden vnd Steffan von Ybs zu Discanten *auf Brabantisch zu discantieren* verordent vnd mir demnach Ernstlich befollen, diə obgemelten Singen dits kunfftig Jar fur sold vnd vnderhaltung nemlich dem Bernharten vnd Oswalten 16, yedem vnd yeglichem Knaben 12 . . . wozu In all vnd yedem besunder Thuech zu tecken vnnd Hosen, auch Studentenkappen . . . auszurichten vnd zu geben verordent . . .

(GB IV)

3. w. v. 7. VII. Bartlme Kasler, Tirolischen Chamermaister, ist bevolchen, daz Er der k. Mt. passist Bernhartn vnd *die vier Singerknaben,* so zw Ynnsprugkh an einem wirt ligen, von demselben wirt Erledig . . . vnd die vier so auf der kn. Mt. beuelch dazuen mit namen Emerich profoss, Veytt Metzger, Hasenschuetz vnnd Wilhalm von der Grueben bey demselben oder ainem andern wirt von neuem bis auf verzern[4] die ku. Mt. beuelch andinge[5] . . . (GB IV, 102′)

4. w. v. Die ku. Mt. hat anheut dato fürgenomen *zu Wien ain Capell,* die mit caplanen, Singern vnd Knabn bestift[6], darauff dem Erblandtschatzmaister bewolchen, In jettlichem[7] Irn bestimbten Soldt diss zwkunftig Jar, mitsambt irn Klaidern auf den huebmaister zw Wien gestift . . . (GB IV, 102′)

5. w. v. Pernhart, *Bassist* vnd die vier Singerknaben, so zu Ynnspruckh an ainem wirt ligen, mitsampt zwayen Singerknaben, So die ku. Mt.

---

[1] Kopiert nach einer Abschrift in der National-Bibliothek, Wien.

[2] Ein Siegel, bedeutend „kunigliche Majestät".

[3] Über Adam Rener (von Lüttich) vgl. W. Gurlitt, Ein Beitrag zur Adam von Fulda-Frage, Lütticher Kongreßbericht (Intern. Gesellschaft f. Musikw.), Burnham, Bucks (England) 1930, S. 125.

[4] weiteres. [5] bestelle.

[6] besetzt.

[7] jedem von ihnen.

yetzo von freyburg gen Ynnspruckh schickt, Ist verordnet ... zu bezalung und zw geben Zerung von Ynnsprugckh aus furter[1] bis gen Wien ... sind sindt dise oberuerten[2] Singer verordnet zu der Capellen, so die ku. Mt. zu wien fürgenomen hat ... (GB IV 103)

1500

6. Ynnsprugg, 20. I. Herrn Sebastian, *Caplan* betzalt, so die *Singer von Hall* verpanngkiert haben, 5 gld 11 kr vnnd so er Junngstmals zu Wiltheim[3] der k. Mt. zu opfergelt Vnnd vmb gotzwillen geben hat 3 gld ... (GB VII, 13′)

7. w. v., 10. II. Wilhelmen von der gruben zu abfertigung in ainem Jar ... 24 gld Rh. (GB VII, 21)

8. w. v., 18. II. Doktor Johanns Carmino, *Caplan* bezalt, so er *auff Notturfft der Capellen* auffgeben hat, 3 geld 36 kr. (GB VII, 31)

9. Sigmundspurg, 27. II. Ainem *Singer* aus gnadn Zu Zerung 1 gld Rh. (GB VII, 50)

10. Augspurg, 4. III. Den *Singer* von vnnser lieben frawn 3 gld. (GB VII, 55′)

11. w. v. Den *Singer* von Sannt Vlrichen 3 gld ... etlichen plinten, so vor der ku. Mt. Herberg gesungen haben 1 gld, vier Statpfeyfer vnnd ainem thurner, yedem 2 gld, alles aus gnaden (GB VII, 55′)

12. w. v., 5. III. Den *Synngern* von Sannt Moritzen, So der ku. Mt. ain Spil gemacht haben, aus gnaden 6 gld Rh. (GB VII, 56)

13. w. v., 7. III. Ainem Singknaben zu Zerung vnntzt[4] die Cantorey kumpt, mit namen adam von luttich geben 2 gld Rh. (GB VII, 57)

14. w. v., 17. III. Herr Sebastian, *Caplan* zu bezalung der paukr, So er mit Hertzog albrechts von Payrn Caplan vnnd Singer auf k. Mt. bewelch gehalten hat, 3 gld. (GB VII, 67)

15. w. v., 1. IV. Etlichen Armen *Studendten,* so vor der k. Maj. Zimer gesungen haben, aus gnaden 2 gld Rh. (GB VII, 77)

17. w. v. Dottor Johann Carmino, Her Sebastian, Her Petern, Her Jorigen Slackonia, *Capplan* vnnd Jann Plannck, *Caplandiener*[5], yedem 6 gld auff Ir liuvergelt[6] ... (GB VII, 77′)

17. w. v., 4. IV. Her Jorgen Slackonia, ku. Maj. *Caplan vnd Singer* auff sein liuvergelt 32 gld Rh. (GB VII, 79′)

18. w. v., 15. IV. *Zwelff* K. Maj. *Singerknaben* vmb schuch vnd zu peichtgelt, yedem 1 gld ... (GB VII, 92′)

---

[1] weiter.
[2] erwähnten.
[3] Wilten bei Innsbruck.

Aus dem Jahre 1504 sind noch die folgenden Stellen zu erwähnen: „Liennharten, *Lawtenslager,* vber die 10 gld, so er Vor Emphanngen hat, auf sein schuldt, noch 5 gld.“ (GB VII, 48′)

„Jorgen Tettenkofer, *Trumett,* ist verordnett in minderung seines alten liuergelts, bey der Raittkamer zu Ynnsprugg 30 gld Rh. (GB VII, 155)

[4] bis die.
[5] Ein Niederländer, der aus Gheldern stammte.
[6] Gehalt.

19. Augspurg — Her Hannsen, *Canntor*[1], Her Jorgen slackonia, Her Vlrichen, Her Caspar Vetz, strohacker, Sigmund, *Altist*, Ysacc, *der Knaben Schuelmaister*, alles Singer auf Irn solt, yedem 4 gld ... (GB VII, 94′)

20. w. v., 17. IV. — Wilhelm von der gruoben auff sein Zerung, in abschlag seiner schulden 7 gld Rh. (GB VII, 96)

21. w. v., 21. IV. — Herr Hanns Kernner, *Canntor*, in abschlag seiner schulden vnnd liuvergelt 16 gld Rh. (GB VII, 99)

22. w. v. — Sigmunden Vischer[2], *Altisten* seinem Weyb zu ainem tottgab[3] 12 gld Rh. (GB VII, 99)

23. w. v., 23. IV. — Bernhartn Meder, *Singer* zu seiner krannkhait aus gnaden, doch in abslag seiner schulden ... 4 gld. (GB VII, 100)

24. w. v., 7. V. — Jacob Fride, einem *Singerknaben* aus gnadn 4 gld Rh. (GB VII, 115′)

25. w. v., 11. V. — Her Sebastian, *Caplan* 4 gld vnnd Her Jorgen Slackonia 4 gld auf Ir liuvergelt. (GB VII, 121)

26. w. v., 25. H. — Jorgen, *Singer* zu Zerung, in abslag seines Solds 4 gld Rh. (GB VII, 134′)

27. w. v., 2. VI. — *Zweyen Sinngerin*, so vor der k. Maj. gesunngen haben, aus gnaden 3 gld Rh. (GB VII, 139)

28. w. v., 9. VI. — Der k. Maj. *Sinngerknaben*, So am Pfingstag in den Zingkhen gesunngen haben, aus gnaden 1 gld Rh. (GB VII, 146′)

29. w. v. — Adam von Lutich vnnd Bernharten von Bergen[4], *Singerknaben* zu Zerungen in Burgundi, adstudium vnnd vmb zwey Ross zu kauffen 17 gld Rh. (GB VII, 146′)

30. w. v., 10. VI. — Etlichen *Sinngerknaben* aus dem Thurm, so der k. Maj. kränntz geschenngkht haben, aus gnaden 2 gld Rh. (GB VII, 147′)

31. w. v., 12. VI. — Adam von Lutig vnnd Bernharten von Pergen, *Singerknaben* zu ausslosung 4 gld Rh. (GB VII, 149)

32. w. v., 21. VI. — Adam von Lutich vnnd Pernhartn von Pergen, *Singerknaben* ad studium In Burgundi zureyten, vber das Sy vormals emphanngen haben, 4 gld Rh. (GB VII, 155)

33. w. v., 23. VI. — Hannsen Schellenmann, *Sinnger* vnnd seiner Haussfrawen aus gnaden, als Sy vor der k. Maj. gesungen haben, 6 gld. Rh. (GB VII, 156)

34. w. v. 20. VII. — Herren Jorgen Schlagkonia, *Singer* auf sein Liuvergelt 4 gld. (GB VII, 183′)

35. w. v., 30. VII. — Herren Hannsen Kerrner, *Canntor* betzallt, so Er von der Singerknaben Klaider zumachen geben vnnd dargelihen hat, 8 gld. Den *Sinngerknaben* auf Ir noturfft auf ain Monnat 5 gld. (GB VII, 195′)

---

[1] Vgl. Waldner a. a. O. und Mantuani (in A. Starzer, Geschichte der Stadt Wien, S. 275).

[2] Bis 1519 in der Kapelle nachweisbar.

[3] Totengabe.

[4] Mons in Belgien.

Am 9. VIII. ... findet sich noch die folgende Notiz: „Andres weldner, *Phewffer*, vmb ain schalmey zu kauffn, 6 gld.“ (GB VII, 210′) vgl. dazu Bartha a. a. O., S. 9.

36. Augspurg, 9. VIII. Herren Jorigen schlagkonia, *Capellan* zu Zerung gen Memmingen, in abschlag seines liuvergelts 5 gld, 20 kr. (GB VII, 209′)

37. w. v., 13. VIII. Herren Sebastian de Bonis, der k. Maj. *Capellan*, Inhannden Herr Jorign schlagonia, auch der k. M. Capellan vberantwurt vnd auf die Preceptorey zu Memingen von k. Maj. dargelihen, So der gemelt Herr Sebastian von dem einkomen der gemelten preceptorey der k. Maj. widerumb zalln solle, 100 gld. Rh. (GB VII, 213′)

38. w. v., 14. VIII. Fridrichen, Ertzhertzog Sigmunds von Osterreich Sun vnnd lienhart puhler, *Singerknab*, yedem zwen guldin zu Zerung gen Yngelstat zu ziehen.
Herrn Sebastian de Bonis, k. Maj. Capellan zu Zerung gen Rom zu ziehn 10 gld. Rh. (GB VII, 214′)

39. w. v., 25. VIII. Herren Jorigen Slaconia zu Zerung gen Memingen auf sein lifergelt 6 gld Rh. (GB VII, 215′)

40. w. v., 19. VIII. Den *Singerknaben* zu Irer teglichen noturft 5 gld Rh. (GB VII, 219)

41. w. v., 27. VIII. Adam *Synngerin*[1], vber die 8 gld, so sye vormals gehabt hat, aus gnaden noch 8 gld. (GB VII, 233′)

42. w. v. Hannsen Wolff, *Synngerknaben* zu abfertigung vnnd Zerung gen Wyen 6 gld. (GB VII, 234)

43. w. v., 28. VIII. Claudius falck, von Gennff artzt, von ainem der k. May. *Synngerknaben* zu ertzeneyen fur die plattern 6 gld. (GB VII, 235′)

44. w. v., 21. IX. *Achtten* der k. Maj. *Canntoresen* auff Iren Soldt, yedem 3 gld Rh. (GB VII, 248′)

45. w. v. Herr Hannsen Kerrner, *Synngermaister*, In abschlag seines Solds 5 gld. (GB VII, 249)

46. w. v. Herrn Hannsen Kerrner, *Synngermaister*, zu ausslosung, sein vnnd der Synngerknaben, fur schlaffgeldt, herberig vnnd annders 33 gld 35 kr. (GB VII, 249′)

47. w. v., 4. IX. *Sechsen* der k. Maj. *Cantoresen* zu ausslosung . . . laut Irer quittung 42 gld. Rh. (GB VII, 251)

48. w. v., 8. IX. Hainrichn ysacc, *Componist*, in abslag seines liuvergellts durch absprechn 36 gld 30 kr vnd bar 3 gld.
Herr Jorgen Slackonia, *Singer* vnd *Capplan*, In abslag seines liuvergellts 39 gld. (GB VII, 258′)

49. Maysach, 25. VIII. Dem *Schulmaister* vnd *Singern*, So vor der ku. Maj. gesungen haben, aus gnaden 2 gld. (GB VII, 263′)

50. Pasingen, 26. VIII. Hertzog Sigmunds von Bayen *Singern* aus gnaden 6 gld. (GB VII, 264′)

51. Ebersperg, 29. VIII. Etlichen *Singern*, So vor der k, Maj. gesungen haben, aus gnaden 3 gld. (GB VII, 265′)

52. Thawr, 11. IX. Dem pharer, Capplan, auch dem *Schulmaister* vnd Schlulern [Schülern?] zu Thawr Vnd messner aus gnaden 6 gld. (GB VII, 272)

---

[1] Vgl. W. Gurlitt, a. a. O., S. 127.
Ferner eine Notiz vom 25. VIII.: „Wolfgang Reichnawer, *Orglmacher*, zu Zerung vnnd abfertigung haim zu ziehn 3 gld.“ (GB VII, 216′)
vgl. Waldner a. a. O., S. 9.

53. Telfs In Stubach, 13. IX. Her Eberhardten[1] *Capplan* bezalt, So er fortter[2] In den Stockh[3] auff der Waldrast[4] vnnd dem pharrer, Capplan vnnd messner geben hat, 4 gld. (GB VII, 273)

54. Stainach, 16. IX. Den *Singern von Mattron*[5], So die k. M. aus gnaden verschafft hat, 2 gld. (GB VII, 275)

55. Ynnsprug, 30. IX. Dem *schulmaister* zu Ynnsprug, So der k. M. ain ambt zu Wilthan gesungen hat, aus gnaden 6 gld. Rh. (GB VII, 288)

56. Fuessen, 5. X. Dem *Schuelmaister* vnd schuellern, So vor der k. Maj. gesungenn haben 3 gld. (GB VII, 298)

57. kaufpeyrn, 6. X. Den *Singern*, So vor der k. Maj. gesungen haben, aus genaden 2 gld 20 kr. (GB VII, 299')

58. Nordlingen?, 13. X. Jann plannckh, *Capplan-Diener* auff sein Liuvergellt 6 gld. (GB VII, 306)

59. w. v. Ainem der ku. Maj. *Singerknaben*, genannt Bartlme Kicker zu Zerung 4 gld. (GB VII, 306')

60. Norling, 15. X. Etlichen *Schuellern*, so vor der k. Maj. gesungen haben, aus genaden 2 gld. (GB VII, 308)

61. Werdt, 21. X. Her Jorgen slackonia, *Capplan*, In abslag seines liuvergelts 2 gld.
Her Eberhartn, *Capplan*, in abslag seines liuvergellts 2 gld.
Jann plannck . . . 2 gld.
Doctor Johann Cormino[6] . . . 2 gld. (GB VII, 313)

62. Otting, 22. X. Her Eberhardten, *Capplan*, So er fortter k. Maj. beuelh nach dem pharer, Canntor vnd Singerknaben aus genaden 4 gld vnd vmb gotzwillen 1 gld . . . (GB VII, 315')

63. Werdt, w. v. Vlrichen Sticker, *Singer*, zu Zerung, In abschlag seines sollts 2 gld. (GB VII, 316')

64. Swabach, 23. X. Dem *Schuelmaister* vnd schuellern, So vor der k. Maj. gesungen haben 2 gld. (GB VII, 318')

65. Nurnberg, 25. X. Her Eberhardn, *Capplan*, So er fortter ku. Maj. Beuelch nach dem schuelmaister vnd schuellern 3 gld . . . geben hat. (GB VII, 319')

66. nurrennberg, 3. XI. Her Eberharden, *Capplan*, so er fortter k. Maj. beuelch nach, auf Hertzog albrecht von Sachssen loblicher gedächtnnis begenncknus, der k. Maj. zu Opergellt vonn[7] *Vigillien zu singen*, Messen zu lesen . . . ausgeben hatt 69 gld. (GB VII, 326)

67. w. v., 6. XI. Hannsen Schelman, *Singer*, aus gnaden, Im vnnd seiner frawen 2 gld. (GB VII, 329)

68. w. v., 7. XI. Her Jorgen Slackonia, *Capplan*, in abslag seines Liuvergelts 4 gld. (GB VII, 331)

69. w. v. . . . Hainrichen ysact, *Componistenn*, in abslag seines Liuvergelts 4 gld. (GB VII, 332)

70. w. v., . . . Jorgen vogl[8], *Singer*, zu auslosung, In abslag seines liuvergelts 4 gld. (GB VII, 333)

---

[1] Eberhard Sennft, vgl. A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle, Leipzig 1894, S. 20, Anm. 3.

[2] sogleich. [3] Opferstock. [4] Ortschaft bei Innsbruck.

[5] Mattrei. [6] Erscheint sonst als Carmino. [7] davon.

[8] Dieser Sänger erscheint hier erstmals mit vollem Namen. Er ist bis 1519 in der Hofkapelle nachweisbar. Vgl. dazu die Stelle im Reichs-Registr. Buch PP, 17' vom 25. V. 1510, über die Verleihung venetian. Güter an Georg Vogel, Sigmund Fischer und Heinrich Isac (latein. H.-H.-St.-A.).

71. w. v., Her eberharttn, *Cappellan,* In abslag seines Liuergellts 8 gld. (GB VII, 335)

72. neumarckt, 8. XI. Den *Singern,* so vor der ku. Mt. gesungen haben, aus genaden 3 gld. (GB VII, 337)

1501

73. Linntz, 23. I. Matheus, *Singerknaben* ist verordnett aus gnaden bey dem Vitztumb in karndtn 4 gld. . . . (GB VIII, 15)

74. w. v., 10. III. Jannin, *Cappellendiener,* ist verordnett bey Virgili kürsner ain madrin fuetter umb LXVI gld. . . . (GB VIII, 62)

75. w. v., 17. III. Jorgen Schlakonia ist verordnett bey dem Vitztumb[1] in Crain in abslag seines liuergelts 53 gld. (GB VIII, 70)

76. Ynsprug 6. VII. Den *Singern,* So vor der ku. Mt. gesungen haben, 1 gld. (GB VIII, 338)

77. Nuerrennberg, 10. XI. Hainrichen ysact[2], *Componist,* in abslag seines Liuergellts 12 gld. (GB VIII, 339)

78. Regennsspurg, 12. XI. Den *Singern,* So vor der ku. Mt. gesungen haben, aus genaden 3 gld. (GB VIII, 340)

79. Straubing, 13. XI. Den *Singern,* so vor der ku. Mt. gesungen habenn, aus genaden 1 gld. (GB VIII, 343)

80. deckendorff, 15. XI. Her Eberhardtn, *Cappellan,* So er fortter dem *Schuelmaister* geben hat. (GB VIII, 344)

81. Passaw, 16. XI. Her Eberharttn, *Capplan,* so er fortter ku. Mt. . . . den *Singern* 4 gld geben hat. (GB VIII, 345)

82. Eferding?, 18. XI. Den *Singern,* so vor der ku. Mt. gesungen haben, aus genaden 2 gld.
Lambach, 20. XI. w. v. (GB VIII, 348′, 351)

83. Wells, 18. XI. Gmunden, 22. XI. sannd Wolffgang, 24. XI. Her Eberharttn, *Capplan,* so er fortter ku. Mt. beuelch . . . den *Singern* geben hat 7 gld. w. v. (GB VIII, 349′ 353, 354)

84. Yshell, 25. XI. Den *Singern,* so vor der ku. Mt. gesungen haben, 2 gld. (GB VIII, 355)

85. Gmunden, 27. XI. Jann plannckh, *Cappelen Diener,* auf sein liuergellt 3 gld.
Gmunden, 28. XI. Her Jorgenn Schlakoney, *Capplann* 3 gld. . . .
Her eberharttn, *Capplann* 3 gld. . . . (GB VIII, 356′, 358′)

86. Wells, 30. XI. Her Eberharttn, *Capplann,* so er fortter der ku. Mt. zu opfergellt, vmb gotzwillen vnnd dem *Conntor* [o sehr deutlich!] geben hat 5 gld. (GB VIII, 359′)

87. w. v. 1. XII. Her Eberharttn, Capplan, So er fortter den munichen *ain Sellambt zu singen* vnd etlich messen zu lesen . . . 3 gld vnd dem Hoff-Capplan . . . 3 gld. (GB VIII, 361′)

88. ebersperg, 2. XII. Den *Sinngern,* so vor der ku. Mt. gesungen habenn, 1 gld. (GB VIII, 363′)

[1] Finanz-Landesdirektor, der vizedomische Ämter und Gefälle verwaltet.

[2] Sehr undeutlich. Es können auch zwei c gemeint sein.

89. greym, 6. XII. Den *Singern*, so vor der ku. Mt. gesungen habenn, 2 gld, vnd vmb wulffin handschuech . . . (GB VIII, 367′

90. posenpewg, 13. XII. Jann plannckh, *Cappellen-Dienner*, In abslag seines liuergellts 3 gld. (GB VIII, 370′)

91. pergenn, 18. XII. Den *Singern*, so vor der ku. Mt. gesungen haben, 1 gld. (GB VIII, 375)

92. Lynntz, 27. XII. Dem *schuellmaister* vnd schuellern, So vor der ku. Mt. gesungen haben, 3 gld. (GB VIII, 381)

93. ybbs, 12. XII. Den *Singern*, so vor der ku. Mt gesungen haben, aus genaden 3 gld. (GB VIII, 383′)

94. lyntz, 23. I. Getrewer, wir emphelhen dir mit ernnst, dass du vnnserem *Singerknaben*, den Mathia . . . 4 gld Rh, die wir im dizmals zu allerlay seiner extraordinary notturft von gnaden zu geben benenndt haben . . . (GB IX, 8′)

95. w. v. Zwayen *Singknaben* fur Liferung vnd Klaydung 44 gld. (GB IX, 33′)

96. w. v. 16. III. Getrewer lieber. Wir Emphelhen dir mit ernnst, dass du dem Ersamen, vnnserm lieben, andechtigen Jorgen slackhonien, Brobst zu Laibach, *vnnsern obristen Cantor*, . . . in abslag seines Lifergelts ausrichtest vnd betzalest, benanndtlich[1] 53 gld. Vnnd dagegen desselben Slackhonien quittung emphahest . . . (GB IX, 66′)

97. Ynnssprug, 21. VIII. Getrewer lieber. Wir Emphelhen dir mit Ernnst, dass du . . . Mathiasen Plöchel, vnnserm *Singerknaben*, den wir zu dir verordennt haben, Jerlichen . . . 6 gld für klaider vnnd annder sein notdurfft, extraordinarie, ausserhalb Essen vnnd trinckhen, gegen seinen Quittungen ausrichtest vnnd gebest . . . (GB IX, 128)

98. w. v., 10. IX. Wir Maximilian . . . haben Gothardten Hennendorffer vnd Vlrichen Esslinger, vnnser *Singerknaben*, auf vnnser Vniversitet zu Wienn daselbs zustudiern verordent, Vnd In yedem Jerlich 24 gld zugeben benennt . . . (GB IX, 138)

99. w. v. 29. IX. Wir Maximilian . . . Wir haben . . . Jörgen Slakonia, . . . vnnserm *Cappelmaister*, Jerlichen 600 gld, dieselb vnnser Cappell oder *Canntorey*, dauon mit Sold vnnd anderm, ausserhalb der liferung vnnd Claydung zu vnderhalten, benenndt . . . vnnd wellen, daz du beruertem vnnserm Cappelmaister Nu furan[2] von dato ditz briefs an zu raiten bis auf vnnser wolgefallen Vnnd weytern beuelch solich 600 gld Jerlichen zu quotemer[3] Zeitten gegen seinen quittungen gewislichen raichest . . . (GB IX, 159)

100. Salurno, an Sanndt Vrsula abennt . . . Getrwer lieber. Wir Emphelhen dir Ernnstlich, daz du . . . Hannsen Wagsguet, vnnserm *Synngerknaben* für Extraordinarygelt alle Jar bis auf vnnser widerrueffen 6 gld gebest . . . (GB IX, 149)

101. Her Jorg Slackonia.

In dem vergangen 1500. Jar hat Er auf sein *Liuergellt* emphangen . . .

Anno 1501: lintz, 16. III. 25 gld 10 kr } auf liuvergellt
„ 19. III. 13 „ }
Nuremberg, 18. IV. 100 „ auslosung der Cantorey
Zierl, 7. VII. 8 „ 36 kr [zu bassaw
Ynnsprugk, 23. VII. 10 „ auf die Cantorey
(GB X, 209)

[1] nämlich. [2] weiterhin. [3] allmonatlich.

102. Jan planck, *Capellendiener.*
Anno 1500 ... auf sein *Liuvergellt:*

lintz,	13. I.	5 gld		
„	13. III.	16 „	21 kr	
Saltzbug,	23. III.	6 „		
Werd,	3. IV.	3 „		
Nuremberg,	21. IV.	...		
Puchlo,	11. IV.	1 „	32 „	zu bezalung der
Augspurg,	19. V.	3 „		[Capellenparthey
partnkirchen,	26. V.	1 „		
Augspurg,	7. VI.	10 „		(GB X, 210)

103. Hainricus Ysac, *Componist.*
In dem verganngen 1500. jar hat er auf sein livergellt emphanngen ... 15 gld 30 kr.
Anno 1501: Wels, 20. III. auf sein dinstgellt 10 gld. (GB X, 211)

104. Georius vogl, *Altist.*
Anno 1500 ... auf sein liuvergellt ... 12 gld. Vnd desselben Jars auf sein Sold 6 gld 24 kr 1 Heller.
Anno 1501: Ynnsprugk, 6. VI. auf Sold 6 gld. (GB X, 212)

105. Canntorey zusamen.

lintz, 4. III.	Anno primo: Sigmunden *Altisten* hausfrawen auf ain jar sold 15 gld.
„ 4. III.	*Schulmaister* auf sein sold 4 gld.
„ 19. III.	her Jorgen Slakonia, Jorg Vogl, Sigmund, *altisten,* her Casparn, Wilhalm, Johannes, Bernhart, Thoman Krews, her Ulrich Stickher, Vetz Strohagkher, *Schuelmaister Notisten* auf iren sold 24 gld Th. ... Inen zu ausslosung und bezalung ires schlafgellts 23 gld 48 kr.
Wels, 20. III.	Bernhardten Meder auf sein Sold 2 gld Rh. (GB X, 214)

1502

106. Insprugkh, 3. I. (abgehandelt 4. II.) Wir Maximilian von gotts gnaden ... Bekennen fur vnns, vnser erben vnnd nachkomen ... offenlich mit disem brief ... Alls wir Yetzo Junngst mit unnserm getrewn, lieben Georgen Gossenbrot, vnnserm Rat vnd phleger zu Erennberg, *auf drew Jahrlanng ainen Vertrag* in vnnsern Niderösterreichischen Landen aufgericht haben ... darin dann vnnder annderm begriffen ist ... *Vnnser Cantorey* mit 2.500 gld Rh ...[1] (GB XI, 11, vgl. dazu XI, 46)

107. Augspurg, 23. V. Getrewer lieber. Wir haben Benedicten Zugkenrafft[2], vnnsern *Sinngerknaben* 2 Jar lang, yedes derselbeu Jar 20 gld, damit er auf

Zu ergänzen wäre für 1501: „*Trumetter* zusammen. In dem vergangen 1500. Jar haben Sy samentlich auf Ir liuvergellt Vnnd Sold emphangen ... 844 gld, 12 kr." (GB X, fol. 281)

[1] Die Cantorei erscheint unter den „Ordinarien-Partheyen". Die Reihenfolge ist: „liechtkamer, Cantorey, Furrier, Capellen, Tapisserey, Stall".

[2] Vgl. dazu W. Gurlitt a. a. O. S. 128. Zuckenrafft könnte vielleicht eine Beziehung zwischen Torgau und Wien herstellen.

Ferner vom 7. III. 1504 die folgende Eintragung aus Aichach (actum Augspurg 26. II.): betrifft ... „vnnsern lieben andechtigen Gregorian Ackhert, *Organisten zu Innsprugk* geschefft an das Regiment zu Innsprugk, (Im) Jerlichen bis auf widerrueffen 20 gld ab der Tirolischen Camer (zu geben)"

vnnser vniversitet zu Wienn studirn muge, aus gnaden zugeben bewilligt . . . Durch vnnsern getrewen Hannsen Mader, vnnsern verweser . . . in Osterreich vnnder der Enns zu Quottembertzeiten vnnd gegen seinen geburlichen quittungen zuraichen . . .
(GB XI, 48′)

1503

108. Innsbruck, 2. III. Ain Stifttbrief ainer mess halben, so die ku. Mt. in die purg hie zu Ynnsprugk, zu Mitterhof genanndt, gestifft hat . . . (für Ertzhertzog Sigmundt zum Gedechtnis). (GB XII, 222)

109. Augspurg, 12. XII. Getrewer lieber. Wir Emphelhen dir, daz du Adam von luttich, *Componisten,* bey dir vnderhaltest vntz auf vnseren weytern beschaid Yetz versehest, sollichs sol dir auf dits gescheft vnd sein quittung für guet in deiner Raittung gelegt werden.
(GB XII, 441)

110. Fuessen, 24. VII. Getrewer lieber. Wir haben Simon thiem, vnnsern *Singerknaben* noch zwey Jarlanng auf vnser vniuersitet zu Wienn aus gnaden zuunderhalten bewilligt, vnd Emphelchen dir darauf mit ernst, daz du demselben thiem nu furo berurten 2 Jarlanng 50 gld, Nemblichen yedes derselben Jar 25 gld . . . zuraichen verordnest . . .
(GB XII, 486′)

111. Insprug, 25. IX. Martin Trumer, vnnser hofschneider, gib petern Castner, vnnserm *Capplan* zu mitterhof Swartz Lyndisch tuch zu ainem Claid, so wir Ime aus genaden zugeben bewilligt haben . . . (GB XIII 33′)

112. Ynnsprug, 6. X. (bewilligt: Namur 22. IV.) Maister Martin, gib Jacoben Opprecht 14 ellen gueten Tamaschk, So wir Ime schenncknen, von wegen aines Ambts ‚Regina celi'[1] So er vnns gemacht hat. (GB XIII, 50′, vgl. dazu GB XIII, 126)

113. Innsprugk, 25. IX. Her Jorg Slackonia, *Capellnmaister,* ist . . . 6 ellen tuch, die er ku. Mt. lauttenslacher, genanndt Adolfen, von seinem tuch zu ainer Hussegken vnnd ainem parhosen geben hat, bey Martin Trumer, Hofschneider zugeben verordent . . . (GB XIV, 89)

114. Fuessen, 20. X. Jan de Pre mitsambt dem Bastart de Wawdre zu irer enntlichen[2] abfertigung bey Phillipsen Adler yedem 25 gld . . .
(GB XIV, 123)

1504 (05)

115. Augspurg, 11. V. Jorg Vogl, *Altist* . . . ist ein verschreibung etlicher Stuckh vnnd guetter aus gnaden gefertigt.

Cölln, 26. VII. (05) Ist Ime durch Wolfganngenn Hämel, Secretarien, vom Jubelgellt 74 gld zubezalung seiner Schulden, so Er zu Augspurg gemacht hat, Desgleichen 26 gld zu einer Zerung aus gnaden verordennt.
(GB XIV, 71)

1509

116. Brussl, 26. I. Stat der partheyen, So Vlrich phintzing von dem Rest der 1568 gld . . . abfertigen vnd ausrichten soll . . . Christof Sasse, kay. Mt.[3] *Cantor,* zu seiner Zerung gen Costenntz[4] 10 gld. (GB XVII, 18′)

„. . . darumb solle er vnns auf vnnser Landthofmaister, Stathalter vnnd Regennten zu Innsprugk erfordern (Aufforderung) als Organist gehorsam vnd gewertig sein ongeferde (= ohne Verfehlung) . . .“ (GB XIII, fol. 247, 249) vgl. Waldner a. a. O. S. 42.

[1] Noch nicht auffindbar.

[2] Wird zum erstenmal erwähnt. Vgl. Mantuani a. a. O., S. 392.

[3] Die Krönung Maximilians zum Kaiser hatte schon 1493 stattgefunden, das entsprechende Siegel findet sich erst 1509.

[4] Konstanz.

117. Wormbs, 25. IV. In einer großen Aufstellung erscheint in der Gruppe: „Ledig passiert partheyen, durch Casius[1] bezalt vnnd angenomen:“ Wilhelm von der grueben, aus gnaden 10 gld. (GB XVII, 75)

118. Costosa[2], 17. X. abgehanndelt: beyVetzenntz, 26. X. Georgn, Erweltn zu *Bischofen zu Bibm*[3], Capelmaister, ist ... vom gelt, so Er auf kay. Mt. beuelch von doctor Tschanderius ... zu Triendt einnemen wurdet, 300 gld *Auff* vergangen vnd Jetzig *Vnderhaltung* Kay. Mt. *Capellen, desgleichen auf der Gesellen beruerter Capellen* Sold zugeben Verordennt ...
Demselben Bischof zu Bibem, Capelmaister, ist mer durch hern paulsen von Liechtenstein 200 gld zu Vnderhaltung derselben kay. Mt. Capellen verordent ... (GB XVII, 163)

119. Botzen, 27. XII. (actum Triendt, 17. XII.) Wilhelmen Waldner[4], *Caplan*, ist in abslag seiner Schuld 30 gld zu aufpawung seines pharrhofes zu Messpurg durch den Vitzthumb in Kaernndten verordennt. (GB XVII, 212)

Hertha Schweiger (Freiburg i. Br.).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1932

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: Liest nicht.

Basel. Prof. Dr. Karl Nef: Schubert und das neue deutsche Lied, zweist. — Joseph Haydn, einst. — Die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts (mit Lektüre von Quantz), einst. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum: Romantiker (für Hörer aller Fakultäten), zweist.

Prof. Dr. Jacques Handschin: Musikalische Akustik (mit Berücksichtigung der Tonpsychologie), zweist. — Der gregorianische Choral, einst. — Igor Strawinsky (für Hörer aller Fakultäten), einst.

Prof. Dr. Wilhelm Merian: Geschichte der älteren Oper (Fortsetzung), einst. — Lektüre von Virdungs Musica getutscht 1511, einst.

Berlin. Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Einführung in die Musikwissenschaft, dreist. — Die Musikkultur der italienischen Renaissance, einst. — Hauptseminar, zweist. — Proseminar, zweist. — Collegium musicum (Kammermusik und Orchesterübungen), zweist.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen (Herren und Damen), 1. Chöre von Josquin und Palestrina an bis zur neueren Zeit, 2. Kolloquium über die Geschichte des deutschen Lieds, zweist.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Deutsche Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, zweist. — Musikalische Liturgik, einst. — Seminar: Übungen für Fortgeschrittene, zweist.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Das mehrstimmige Lied im deutschen Barock, zweist. — Seminar: Übungen zum musikalischen Schrifttum des deutschen Barock, einst.

Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel: Musikethnologie, mit Lichtbildern, einst. — Seminar: Tonpsychologische Übungen, einst.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musik im Zeitalter der Renaissance und des Barock, zweist. — Geschichte des Klanges und der Instrumente, mit Lichtbildern und Schallplatten, zweist.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Musikerziehung, zweist. — Seminar: Übungen zur Musikerziehung, zweist.

Dr. Friedrich Blume: Systematik und Methodik der Musikbetrachtung, zweist. — Seminar: Übungen über Grundbegriffe der musikalischen Stilkritik, f. Vorgeschrittene, zweist. — Einführung in das Beschreiben und Bestimmen musikalischer Kunstwerke, für Anfänger, mit Lichtbildern, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Chorübungen), zweist.

---

[1] Casius Hackhoney, der Rechenmaister und Buchhalter.

[2] Custozza?

[3] Pedena (vgl. dazu A. Thürlings a. a. O., Anhang IV, A, S. C).

[4] Der spätere Hofkaplan und Nachfolger Slatkonias. Bis 1519 nachweisbar. Ferner: „Cunrad Doldenstein, Trumetter ... (GB XIV, fol. 357). Vgl. Waldner a. a. O.

Dr. Erich Schumann: Akustisches und tonpsychologisches Praktikum II (unter besonderer Berücksichtigung des Tonfilms), zweist.
Dr. Helmuth Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis zu d. Anfängen der Romantik, zweist. — Seminar: Übungen zur Generalbaßpraxis (verbunden mit der Lektüre deutscher und italienischer Quellenschriften), zweist.
Prof. Johannes Biehle: Musikalische Liturgik I, viermal zweieinhalbst. — Glockenwesen und der liturgische Gebrauch der Geläute, viermal zweist. — Akademischer Kirchenchor, zweist. — Übungen zur musikalischen Liturgik I und Stimmbildung, zweist. — Musiktheorie (Harmonielehre II), einst. — Orgelspiel für Anfänger, nach Vereinbarung.
Lektor Dr. Erich Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung für künftige Angehörige redender Berufe. a) Einführung in die Physiologie, Hygiene und Psychologie des Sprechens (und Singens), zweist. — b) Sprechtechnische Übungen, zweist.

— Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. D.Dr. Hans Joachim Moser: Kulturkunde der Musik: Besprechung ausgewählter Opern und Oratorien des 17. bis 19. Jahrhunderts, zweist. — System der Harmonik und Metrik, einst.
Prof. Dr. Hermann Halbig: Geschichte des Liedes, zweist. — Gregorianik: Das Ordinarium missae, einst. — Gregorianisches Praktikum für Ober- und Unterstufe, je einst. — Collegium musicum vocale, zweist.
Prof. Heinrich Martens: Aufgaben der Musikerziehung in der Unterstufe der höheren Schulen (Rhythmische Erziehung, Kinderstimme, Gedächtnis, Musikhören), zweist. — Lehranweisung und praktische Übungen in Unter-, Mittel-, Oberstufe, Arbeitsgemeinschaft, Chor und Instrumentalgruppe der höheren Schulen, zweist.
Prof. Fritz Jöde: Grundriß und Aufbau der neuen Musikerziehung, zweist. — Melodielehre, einst. — Angewandte Liedkunde, einst.
Studienrat Dr. Richard Münnich: Schulmusikkunde (Organisation und Geschichte der Schulmusik), zweist. — Psychologische Grundlagen der allgemeinen Erziehung und der Musikerziehung, zweist.
Prof. Wolfgang Reimann: Orgelstruktur: Entwicklungsgeschichte der Orgel, Orgeldispositionen, einst. — Evangelische Liturgik: Aufbau des ev. Gottesdienstes. Mette und Vesper. Einführung in die neue Agende. Praktische liturgische Übungen, zweist.
Prof. DDr. Max Seiffert: Einrichtung und Bearbeitung älterer Musik, dreist.
Prof. Dr. Curt Sachs: Alte Musikinstrumente, einst.
Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, einst.
Lektor Dr. Erich Drach: Deutsche Phonetik mit sprechtechnischen Übungen, fünfst.
K. Graef: Grundlagen der Theorie und Technik des Singens und Sprechens. Vorlesung und Übungen, einst.

— Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schünemann: Korrepetitorium der Musikgeschichte für Mitglieder des Seminars und Fortgeschrittene, einst. — J. S. Bach, einst. — Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert, einst. — Die Klaviermusik im 19. Jahrhundert, einst. — Übungen zur Musikerziehung, zweist.
Prof. DDr. Max Seiffert: Collegium musicum: Übungen in der Kammermusik bis Bach und Händel, zweist. — Generalbaßübungen für Anfänger, einst. — Das deutsche Sololied im 18. Jahrhundert, einst. — Bachs Klaviermusik, einst. — Aufführungspraxis Bachs und Händels, einst.
Prof. Dr. Curt Sachs: Instrumentenkunde: Moderne Musikinstrumente, einst. — Alte Musikinstrumente in der Sammlung, einst. — Besonderer Kursus über alte und neue Musikinstrumente für Fortgeschrittene, zweist.
Lektor Dr. Ing. F. Trautwein: Ausgewählte Kapitel aus der technischen Akustik (Rundfunk und Tonfilm), zweist.
Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels für Anfänger und Fortgeschrittene, je zweist.
Prof. Carl Clewing: Anatomie, Physiologie und Hygiene des Stimmorgans, einst.

— Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Kulturgeschichte der Musik des 19. Jahrhunderts, mit praktischen Vorführungen, einst. — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre, Die musikalischen Formen, zweist.

Bern. Prof. Dr. Ernst Kurth: Geschichte der Musik im Zeitalter Bachs und Händels, zweist. — Die Stilentwicklung von Haydn bis Beethoven, zweist. — Proseminar: Studien zur Rezitativtechnik von Gluck bis Wagner, zweist. — Seminar: Historische Kompositionslehre 1550—1650, zweist. — Collegium musicum (Besprechung u. Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweist.
Ernst Graf, Prof. a. d. evangel.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Liturgisch-musikalische Grundfragen des evangelisch-reformierten Gottesdienstes, einst. — Kirchenmusikalisches Konversatorium: Gemeinsame Besprechung kirchenmusikalischer Einzelfragen, einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel, einst.
Privatdozent Dr. Max Zulauf: Die Entwicklung des Klavierkonzerts, einst. — Übungen zur Notationskunde, einst.
Akademisches Orchester (Leitung Herr stud. phil. F. J. Kienberger), zweist.

Bonn. Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Collegium musicum, zweist.
Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg: Übungen zur mittelalterlichen Orgel, einst. — Musik und körperliche Erziehung, einst.
Beauftr. Dozent Wilhelm Maler: Übungen im linearen Satz (für Fortgeschrittene), zweist. — Analysen ausgewählter Werke des 19. Jahrhunderts, zweist.
Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweist. — Der instrumentale Kontrapunkt II, zweist. — Übungen im Partiturspiel, zweist. — Wiedergabe aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, zweist.

Breslau. Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Die Musik der deutschen Klassik, einst. — Übungen zur Geschichte des lateinischen Oratoriums, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar (Oberstufe), zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar, zweist.
Priv.-Doz. Dr. Peter Epstein: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert, zweist.
Priv.-Doz. Dr. Ernst Kirsch: Notationskunde II. Teil, zweist. — Anleitung zur Analyse musikalischer Sätze, zweist.

— Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. DDr. Johannes Steinbeck: Geschichte des Christusliedes, einst.
Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Palestrinas Kontrapunkt, II. Teil, zweist. — Choralübungen, einst. — Übungen des Cäcilienchors, zweist.
Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, 1. Teil, zweist.
Dr. Peter Epstein: Übungen im Generalbaß und Partiturspiel, für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist.

— Technische Hochschule. Dr. Hermann Matzke: Das technische Zeitalter der Musik, einst. — Einführung in eine zeitgemäße Musiktheorie, zweist. — Orgelspiel und Orgeltheorie, dreist. — Stimmbildungskurs, zweist. — Musikalisch-praktische Übungen (Collegium musicum), zweist.

Danzig (Technische Hochschule). Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Haydn-Mozart-Beethoven, einst. — Übungen zur Formenlehre, einst. — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, eineinhalbst. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Collegium musicum vocale, eineinhalbst.

Darmstadt (Technische Hochschule). Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikgeschichte II. Teil, zweist. — Musikalische Formenlehre, Übung, einst. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einst. — Chorübungen, zweist.

Dresden (Technische Hochschule). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Oper im 19. Jahrh., zweist.
Dr. Gerhard Pietzsch: Geschichte der Musikerziehung, zweist. — Einführung in den Gregorianischen Choral, einst.

Erlangen. Privatdozent Dr. Rudolf Steglich: Geschichte der deutschen Musik im Umriß, zweist. — Seminar (Unterstufe): Theorie und Praxis des Generalbasses, zweist. — Oberstufe: J. S. Bachs Kirchenkantaten, zweist. — Collegium musicum instr. et voc., je zweist. — Vorkurse: Musiktheorie, zweist.
Universitätsmusikdirektor N. N.[1]: Das deutsche evangelische Kirchenlied. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik — Liturgische Übungen, zweist. — Musiktheorie — Orgelspiel, einst. — Sprechkurs, zweist. — Akademischer Chorverein, zweist.

Frankfurt a. M. Prof. Dr. Moritz Bauer: Das Zeitalter Joh. Seb. Bachs, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Collegium musicum vocaliter (mit Assistent), eineinviertelst. — Collegium musicum instrumentaliter (mit Assistent), zweist. — Gemeinsam mit Dr. Th. Wiesengrund: Kritische Lektüre von Hanslicks „Vom Musikalisch Schönen", eineinhalbst.
Dr. Friedrich Gennrich: Geschichte der Violinmusik, einst.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Joh. Seb. Bach und sein Zeitalter, zweist. — Seminar: Übungen zur Interpretation der Spätwerke Seb. Bachs (mit Referaten), zweist. — Übungen über den historisch-soziologischen Fragenkreis von Musik und Gesellschaft, einst. — Proseminar: Übungen zur Geschichte der Instrumente, zweist. — Collegium musicum (gemeinsame Pflege alter Musik) instrumentale et vocale, je zweist.
Dr. P. Chrysostomus Großmann, O.S.B.: Gregorianische Formenlehre II, einst.
Adolf Hoppe: Praktische Instrumentalkurse, Harmonielehre, unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten.

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, dreist. — Geschichte der Kirchenmusik im Überblick (für Hörer aller Fakultäten), einst. — Seminar: Formenlehre des Gregorianischen Chorals, zweist. — Collegium musicum instumentale, zweist. — Coll. mus. vocale, zweist.

Gießen. Dr. Rudolf Gerber: Das deutsche Gesellschaftslied vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, zweist. — Collegium musicum vocale: Deutsche Chorlieder des 16. Jahrhunderts, zweist. — Seminar: Übungen zur mehrstimmigen deutschen Liedbearbeitung des 15. und 16. Jahrhunderts, zweist.

[1] So im amtlichen Vorlesungsverzeichnis! (Schriftleitung.)

Göttingen. Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik, II. Teil, einst. — Übungen zur musikalischen Liturgik, einst.

Graz. Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics: Übungen in angewandter Harmonielehre, einst. — Die Anfänge der romantischen Harmonik in der Oper, einst.

Greifswald. Dr. Hans Engel: Musik der Gegenwart, einst.; dazu Seminar (Kolloquium und Vorführungen, einst.); — Die Großmeister der protestantischen Kirchenmusik, einst.; dazu im Seminar Besprechung ausgewählter Werke, zugleich Einführung in die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise, einst. — Arbeitsgemeinschaft im Seminar, einst. — Wege zum Musikhören und zum Musikverständnis für Laien (verbunden mit Gehörsbildung und elementarer Harmonielehre) einst. — Collegium musicum, instrumentale, vocale, Kammermusik, je zweist. — In Gemeinschaft mit Prof. Magen vier Vorträge über Goethe und die Musik, mit mus. Darbietungen.

Halle a. S. Prof. Dr. Max Schneider: Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte des deutschen Liedes, einst., dazu (im Seminar) anschließend Übungen, zweist. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar (mit Dr. Serauky), zweist. — Collegium musicum vocale (mit cand. Walter), zweist.
Universitätsmusikdirektor Professor Dr. h. c. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil, zweist. — Harmonielehre II. Teil, Choralsatz und Generalbaßbearbeitungen, zweist. — Kontrapunkt, zweist. — Formenlehre, einst. — Instrumentationsübungen, einst.
Pfarrer D. theol. h. c. Karl Balthasar: Kirchliche Instrumentalmusik (Orgel), einst. — Das Musikalische im Entwurf der neuen Agende, einst.

Hamburg. Dr. Walther Vetter: Geschichte des deutschen begleiteten Sololiedes vor Schubert. — Musikalische Notationsprobleme. — Goethes Beziehungen zur Musik. — Musikwissenschaftliche Übungen: Entzifferung älterer musikalischer Notationen.
Dr. Wilhelm Heinitz: Die Musik der „Primitiven" als Erkenntnisquelle für die moderne Musikwissenschaft. — Lektüre von Werken aus dem Geistesgebiet musikalisch Primitiver. — Transkriptions- und Diskussionsübungen an Phonogrammen aus primitiven Musikkulturen. — Akustische Übungen zur Einführung in das Verständnis musikalischer Tonsysteme Primitiver und Halbprimitiver.
Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I (mit Übungen). — Harmonielehre III (Übungen im Generalbaßspiel und Chorsatz). — Kontrapunkt.
Prof. Dr. Georg Anschütz: Neue Wege der Musik.

Hannover (Technische Hochschule). Prof. Dr. Theodor W. Werner: Die Musikinstrumente, einst. — Joseph Haydn und seine Zeit, einst. — Musikerziehung, einst. — Collegium musicum, einst.

Heidelberg. Prof. Dr. Heinrich Besseler: Grundlagen und erste Entwicklung der abendländischen Musik bis zum Zeitalter der Gotik, dreist. — Aus der Geschichte des deutschen Liedes, einst. — Musikwissenschaftl. Seminar: Interpretation der Musikschriften Richard Wagners, zweist. — Proseminar: Übungen zur deutschen Ortsgeschichte und Musikorganisation im 18. und 19. Jahrhundert, zweist. — Einführung in die Mensuralnotation und Denkmälerkunde, einst. — Collegium musicum, zweist.
Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Harmonielehre I, zweist. — Kontrapunktübungen (Liedersatz), zweist. — Akademischer Gesangverein, zweist.

Innsbruck. Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VIII (Romantik), vierst. — Geschichte der italien. Musik (Forts.), vierst. — Musikgeschichtl. Übungen, zweist.

Jena. Dr. Werner Danckert: Abendländische Musikgeschichte im Umriß (zugleich als Einführung in die Musikwissenschaft), zweist. — Übungen zum Thema der Vorlesung, einst. — Harmonielehre I, einst. — Collegium musicum, vierst.

Kiel. Prof. Dr. Fritz Stein: Joseph Haydns Leben u. Werke, zweist. — Musikwissenschaftl. Übungen, zweist. — Übungen zur Denkmälerkunde und zur Aufführungspraxis alter Musik, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. (gemeinsam mit Dr. Therstappen).
Dr. Bernhard Engelke: Geschichte der komischen Oper von 1600—1900, einst. — Übungen zur Oper des 19. Jahrh. (m. Ausnahme von Wagner und Verdi) einst.
Dr. Hans Joachim Therstappen: Musikwissenschaftl. Proseminar: Übungen zur Sinfonie J. Haydns. — Harmonielehre für Vorgeschrittene, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Arbeitsgruppe f. „Neue Musik": Die Stilelemente d. Neuen Musik, eineinhalbst.

Köln a. Rh. Prof. Dr. Theodor Kroyer: Joh. Seb. Bach (bis zur Leipziger Zeit), zweist. — Hauptseminar: Stilkritik der Barockzeit, zweist. — Proseminar: Kolloquium und Referate (mit dem Assistenten Dr. Walter Gerstenberg), zweist. — Notationskunde I (durch Dr. Gerstenberg), einst. — Collegium musicum: a) instrumentale, zweist.; b) vocale (durch Dr. Gerstenberg), zweist.
Prof. Dr. Ernst Bücken: Geschichte des deutschen Liedes vom Barock bis R. Schumann, dreist. — Seminar: Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Übungen zur Ästhetik und Geistesgeschichte der Musik, einst. — Musikgeschichtliches Kolloquium, einst.
Privatdozent Dr. Willi Kahl: Bilder aus der rheinischen Musikgeschichte, einst. — Übungen zur Aufführungspraxis älterer Musik, zweist.

Dr. Georg Kinsky: Die Klavierinstrumente vom Mittelalter bis zur Neuzeit, einst. — Deutsche und ausländische Musikbibliothen (3 Einzelvorträge).
Lektor Prof. Walter Braunfels: Improvisationslehre, einst. — Linearer Kontrapunkt (mit Übungen), zweist.
Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einst. — Übungen im Partiturspiel, einst. — Formenlehre mit praktischen Beispielen, zweist.
Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst.
— Staatl. Hochschule für Musik, Abt. f. Schulmusik: Prof. E. J. Müller: Geschichte der Schulmusik, einst. — Kinderpsychologie u. Musikerziehung, einst. — Jugendpsychologie und Musikerziehung, eineinhalbst.
Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Grundzüge der Musikpflege u. -Organisation der Gegenwart, einst. — Musikpädagogik der Gegenwart, einst.
Prof. Dr. Hermann Unger: Musikgeschichte seit 1600, einst.

Königsberg i. Pr. Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege, zweist. — Musikalische Stilkunde, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Anfänger: Übungen zur Notationskunde, einst. b) für Fortgeschrittene: Übungen zu R. Wagners Meistersingern, zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte der Orgel und Orgelmusik und Orgelkurs für Studierende der Theologie.
Privatdozent Dr. Leo Schrade: Joseph Haydn, einst. — Übungen zu Haydns Klaviersonaten, einst.
Studienrat Walter Kühn: Geschichte der Musikerziehung bis zur Zeit des Humanismus, zweist. — Musikerziehung von Pestalozzi bis Thomascik, zweist. — Musikerziehung von Kretzschmar bis zur Gegenwart, zweist. — Einführung in das Studium der Schulmusik, einst. — Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung (im Anschluß an Unterrichtsbesuch). — Musikpädagogisches Seminar: Die psychologischen und physiologischen Grundlagen der Musikerziehung, zweist. — Musikgeschichtliche Stoffe und ihre Behandlung in der Schule, zweist. — Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten aus dem Gebiet der Musikerziehung. — Lektüre neuerer musikpädagog. Schriften.
— Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: (Leitung: Walter Kühn) Kurse in Musiktheorie: Otto Besch, Walter Kühn, Max Rohloff; Klavierspiel: Joachim Ansorge; Sologesang: Dr. Erwin Roß; Violine: Kurt Wieck; Orgel: Kirchenmusikdirektor Beyer; Chorleitung, Chorgesang: Walter Kühn; Partiturspiel: Prof. Firchow, Dr. Schrade.

Leipzig. Prof. Dr. Artur Prüfer: Musikalische Gestaltungen des Faust, einst. — Goethes Lyrik in der Vertonung des 19. Jahrh, einst. — Joseph Haydn, zweist. — Übungen: Schriften von Franz Liszt und Peter Cornelius, zweist.
Dr. Hermann Zenck: Johann Sebastian Bach, zweist. — Proseminar (Hauptkurs): Übungen zur Musikästhetik, zweist. — Seminar: Stilkritik des Bachzeitalters, zweist. — Collegium musicum vocale: Moderne Chormusik (Kaminski, Hindemith u. a.), zweist.
Dr. Helmut Schultz: Klavier und Klaviermusik, zweist. — Proseminar (Vorkurs): Quellenkunde, einst. — Proseminar (Hauptkurs): Referate, besonders zur Kammermusik von 1750 bis 1850, zweist. — Collegium musicum instrumentale: Ballettsuiten und Tänze, zweist.
Lektor Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Grabner: Harmonielehre II, einst. — Harmonielehre für Fortgeschrittene, einst. — Kontrapunkt II, einst. — Kanon und Fuge, einst. — Musikdiktat, einst. — Partiturspielen, einst.
Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung, einst. — Stimmbildung, Gesangs- und Sprechtechnik, einst. — Gesangsübungen, einst. — Stimmtechnische Beratung, einst. — Rede- und Ausspracheabend, eineinhalbst., vierzehntäg. — Praktisch-pädagogischer Kurs in Stimmgebrauch und Sprechkunst, einst.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweist. — Seminarübungen zur Musik im Zeitalter des Barock, zweist. — Geschichte des Kirchenmusik, einst. — Kontrapunktlehre, einst. — Harmonielehre, eineinhalbst. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweist. — Chorsingen, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist.
Dr. Herbert Birtner: Geschichte des Klaviers und der Klaviermusik, zweist. — Collegium musicum vocale: H. Schütz und seine Zeit, zweist. — Übungen zur Geschichte der Klaviermusik im 18. Jahrhundert, zweist. — Übungen zur Geschichte der Notenschriften II: Tabulaturen, einst.

München. Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Die Grundlagen der musikalischen Stilwandlungen von 900 bis zur Gegenwart (mit Schallplattendemonstrationen), dreist. — Übungen zur älteren Musikgeschichte (Theoretiker, Bearbeitungspraxis), zweist. — Übungen zur neueren Musikgeschichte (17.—19. Jahrhundert), zweist.
Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper, II. Teil: Frankreich und Deutschland, vierst.
Prof. Dr. Alfred Lorenz: Geschichte der Instrumentalmusik, ab 1750, zweist. — Der musi-

kalische Aufbau von Rich. Wagners „Parsifal", einst. — Harmonielehre für Anfänger, zweist. — Kontrapunkt, dreist. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einst. — Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweist.

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Händels Jugendwerke und ihre Stilzugehörigkeit zum musikalischen Hochbarock, zweist. — Die Anfänge der deutschen romantischen Oper, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen f. Anfänger u. Fortgeschrittene (Deutsche, franz., ital. und span. Orgeltabulatur — Stilkritik — Referate über Seminar- u. Doktorarbeiten), zweist.

Prof. Dr. Hermann Ludwig Freiherr von der Pfordten: Robert Schumann und die deutsche Romantik, vierst.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Harmonielehre mit Anwendung auf die Begleitung liturgischer Gesänge, zweist. — Choralübungen, einst.

Münster i. W. Privatdozent Dr. Werner Korte: Das deutsche Lied im 17.—19. Jahrhundert, zweist. — Seminar. Vorseminar: Übungen zur Instrumentationskunde, einst. — Hauptseminar: Rhythmik und Metrik, speziell im 19. Jahrhundert, zweist. — Collegium musicum instrumentale und Universitätschor, je zweist.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die Kunst der Sprache. Vortragsübungen an Hand von Prof. V.s Lehrbuch, einst. — Beethovens neun Sinfonien, einst.

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Gustav Becking: Mozart, dreist. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer, zweist. — Proseminar: Übungen zur Klangtechnik neuer Musik, zweist. — Vorkurse, Musiktheorie für Musikhistoriker — Collegium musicum. Instrumental: Der junge Mozart, zweist., vokal: Von Renaissance zu Barock, zweist.

Privatdozent Dr. Paul Nettl: Tanz und Tanzmusik in ihrer geschichtlichen Entwicklung, einst.

Lektor Dr. Theodor Veidl: Einführung in das Schrifttum der Musikwissenschaft, einst. Die Generalbaßpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, zweist.

— Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Erich Steinhard: Musikgeschichte I, zweist. — Musikgeschichte II, zweist.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Deutsche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, zweist. — Allgemeine Operngeschichte, eineinhalbst. — Seminar: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre, zweist. Kontrapunkt, zweist. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist.

Stuttgart (Technische Hochschule). Prof. Dr. Hermann Keller: Allgemeine Musikgeschichte 1300—1600, einst. — Ausgewählte Analysen klassischer Werke, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Joseph Haydn, einst. — Probleme der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, einst. — Proseminar (mit Assistent Dr. zur Nedden): Einführung in die Musikwissenschaft und Quellenkunde, zweist. — Seminar: Übungen zur Ästhetik und Formenlehre der Musik, zweist. — Harmonielehre für Anfänger (mit Assistent Dr. zur Nedden), einst.; für Fortgeschrittene, einst. — Kontrapunkt, einst. — Übungen im Chorgesang (Akademischer Musikverein), zweist.; im Zusammenspiel (Akademisches Streichorchester), zweist.

Wien. Prof. Dr. Robert Lach: Allgemeine Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung II (Forts.), zweist. — Ibsens „Peer Gynt" in Griegs Musik II, einst. — Einführung in die Musikwissenschaft II (Forts.), zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel: Musikgeschichtliche Übungen für Anfänger (Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar), zweist.

Prof. Dr. Alfred Orel: Musikgeschichte des 19. Jahrhs., zweist. — Werden und Sinn der musikalischen Formen, einst. — Musikgeschichtliche Übungen siehe unter Lach.

Prof. Dr. Robert Haas: Mozart (Forts.), zweist.

Prof. Dr. Egon Wellesz: Die Oper im 20. Jahrhundert, einst. — Haydn als Sinfoniker (mit Übungen), zweist. — Einführung in die Paläographie byzantin. Musikhandschriften (gemeinsam mit Pd. Dr. H. Gerstinger), einst.

Würzburg. Prof. Dr. Oskar Kaul: Das deutsche Kunstlied im 19. Jahrhundert, zweist. — Grundfragen der Musikästhetik, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene), zweist. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.

Zürich. Prof. Dr. Fritz Gysi: Einführung in die Kirchenmusik, einst. — Mozarts Klavierwerke, einst. — Seminar: Übungen im Analysieren von Tonwerken, einst.

Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Geschichte des Oratoriums und der Passion, einst. — Das wohltemperierte Klavier von J. S. Bach, einst. — Seminar: Übungen zur Geschichte und Technik des Generalbaßspiels, einst.

Ernst Frank: Sprechtechnik mit Übungen, einst.

Bücherschau

Alchin, Carolyn A. Applied Harmony. Rev. by Vincent Jones. Part I. Diatonic Harmony and Simple Modulation. 8°, IX, 142 S. Los Angeles 1930, L. R. Jones.

Armstrong, Thomas. Strauss's Tone-Poems. 8°, 56 S. (The Musical Pilgrim. Edited by Sir Arthur Somervell.) London 1931, Oxford University Press. 1/6 sh.

Balfoort, Dirk Jacobus. Eigenartige Musikinstrumente. Berecht. Übersetzung aus dem Holländischen von Felix Augustin. (De Muziek Bd. 4.) kl. 8°, 100 S. m. mehr. Taf. Haag 1932, Kruseman. 4.50 RM.

Bamberger, Louis. Memories of Sixty Years in the Timber and Pianoforte Trades. Foreword by Edwin Haynes, William Gilligan, and Hubert Sinclair. 8°, 270 S. London 1930, S. Law, Marston & Co., Ltd.

Beaufils, Marcel. Schumann. Maîtres de la musique ancienne et moderne, vol. 11. 8°, 76 S. mit 40 Taf. Paris 1932, Rieder. 20 Fr.

Bekker, Paul. Richard Wagner. His Life and his Work. Tr. by M. M. Bozman. 8°, VII, 522 S. New York 1931, W. W. Morton & Co., Inc.

Benedict, Milo E. Musical People in Retrospect. 12°, XII, 160 S. Boston 1931, The Boston Music Co.

Boosey, William. Fifty Years of Music. 8°, 202 S. London 1931, E. Benn, Ltd.

Borsò, P. La liuteria e la scuola del Violino in Toscana. Insigni compositrici di Toscana. 8°. Pisa 1931, Pacini-Mariotti. 8 L.

Brewster, H. B. The Prison. With a Memoir of the Author by Ethel Smyth. 165 S. London, W. Heinemann, Ltd.

Die **Brixener Domorgel.** gr. 8°, 32 S. u. mehr. Taf. Brixen 1932, Weger. —.60 RM.

Cherbuliez, A.-E. Joseph Haydn. 120. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1932. 4°, 56 S. Zürich 1932, Hug & Co.

Clare, Eva. Musical Appreciation and the Studio Club. With a Forewd. by Granville Bantock. New Ed. 12°, XIII, 228 S. London 1930, Longmans, Green & Co.

Flesch, Carl. Das Klangproblem im Geigenspiel. 4°, 23 S. Berlin 1931, Ries & Erler. 2.40 RM.

Geiringer, Karl. Joseph Haydn. (Die großen Meister der Musik.) 4°, 160 S. mit 78 Abb., 129 Notenbeisp., 10 Taf. Potsdam 1932, Athenaion. 10.80 RM.

Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- u. Schulmusik, Berlin. Hrsg. von Hermann Halbig. Jahrg. 4. Berichtszeit 1. Okt. 1930—30. Sept. 1931. gr. 8°, 102 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 4 RM.

Koch, Ludwig. Joseph Haydn 1732—1932, 31. März. Bibliographie. Festgabe der Stadtbibliothek Budapest. gr. 8°, 78 S. Budapest 1932, Hauptstädt. Hausdruckerei (in Kommission Lauffer). 2 RM.

Laue, Hellmuth. Die Operndichtung Lortzings. Quellen u. Umwelt, Verhältnis zur Romantik u. zu Wagner. gr. 8°, 192 S. Bonn 1932, Röhrscheid. 6.50 RM.

Library of Congress. Report of the Librarian of Congress for the Fiscal Year ending June 30. 8°, XVI, 463 S. Washington 1931, United States Government Printing Office.

[S. 197—241: Carl Engel, Division of Music. Unter dem reichen Zuwachs an Autographen ist der wichtigste das autographe Ms. von Bachs Kantate „Es ist das Heyl uns kommen her", aus dem Nachlaß von Werner Wolffheim. Besonderes Interesse erregen auch drei Sinfonien van Gaetano Brunetti und eine Klaviersonate von Dittersdorf.]

Luin, E. J. Antonio Giannettini e la musica a Modena alla fine del secolo XVII. Estratto dagli „Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi", Serie VII, Vol. VII. gr. 8°, 88 S. (Als Münchner Dissertation zugelassen.) Modena 1931, Soc. Tipografica modenese.

Micheel, Wilhelm. Musikunterricht in einfachen Stadt- u. Landschulen. Gehörbildung u. rhythmische Erziehung mit Stufen u. Rhythmussilben. 8°, 49 S. (Beiträge zur Schulmusik Heft 6). Lahr 1932, Schauenburg. 2 RM.

Miller, Frank E. The Voice. Its Production, Care and Preservation. With a Pref. Note by W. J. Henderson. 7th issue. 8°, VII, 196 S. New York 1931, G. Schirmer (Inc.)

Minister, Sol. Beethoven. kl. 8°, 12 S. Washington D. C. 1929.

Mueren, Fl. van der. Vlaamsche muziek en componisten in de 19e en 20e eeuw. Haag 1932, I. Ph. Kruseman. 2.75 Fl.

Nadel, Siegfried F. Ferruccio Busoni (1866—1924), 139 S. (Kleine Musikerbiographien). Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

Es ist die Frage, ob es unserer Generation schon gelingen kann, Werk und Persönlichkeit Busonis in ganzem Umfang zu deuten. Immerhin ist jeder Versuch auf diesem Wege zu begrüßen. Wenn der Verfasser dieser knapp gehaltenen, doch eindringlich zu uns sprechenden Schrift am Ende seiner Darstellung noch einmal zusammenfassend auf den Zwiespalt in Busonis Erscheinung hinweist, den Widerspruch zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit (sein Ausspruch „Ich bin ein Anbeter der Form! Dazu bin ich reichlich genug Romane geblieben"), zwischen Empfindung und Form, so ist damit Wesentliches ausgesagt. Anregend lesen sich die Bemerkungen über die Bearbeitungen, ein Beitrag zur Psychologie des musikalischen Schaffens überhaupt. Scharf wird das Repertoire des Pianisten beleuchtet, sein Verhältnis u. a. zu Beethoven, Chopin, Schumann und Schubert. Seine Zurückhaltung Schubert gegenüber ist merkwürdig genug. Ihre Erklärung aus dem Fehlen jeglicher Problematik bei Schubert kann mich freilich nicht befriedigen, solange man die Sachlage einseitig im Lichte der von Liszt geschaffenen Pseudoproblematik der orchestrierten Wandererfantasie betrachtet. Zwei Vorschläge für künftige Auflagen des empfehlenswerten Buches: Zitate wie S. 4 (P. Bekker), 5 (Hanslick) oder 53 (Natalie Curtis) brauchen sich auch in einer Monographie dieser Art ihres Quellenbelegs nicht zu schämen. Und dann wird mancher Leser umso eher nach den (etwa S. 28 oder 49) erwähnten Aufsätzen Busonis greifen, wenn ihm ihr Abdruck in seiner bekannten Aufsatzsammlung „Von der Einheit der Musik" (1922) von Fall zu Fall nachgewiesen wird. Willi Kahl.

Roeder, Erich. Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters. Umfass. Darstell. s. Entwicklungsganges unter Berücksicht. d. Familiengeschichte, des Schaffens u. d. zeitgenöss. Musiklebens. 8°, 267 S., Dresden 1932, Limpert. 6.30 RM.

Rosenberg, Herbert. Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert. 8°, 97 S, 14 Bl. Notenanhang. Wolfenbüttel 1931, Kallmeyer. 4.50 RM.

Rosenberg, William Ludwig. Schuberts Favorite Songs in New English Translation. 8°, 52 S. Cleveland 1930, J. Wolf, Printing Co.

Scharnagl, Josef. Josef Haydn. Ein Gedenkblatt zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages. gr. 8°, 7 S. m. Abb. Wien 1932, Österr. Bundesverlag. —.10 RM.

Simmer, Johann Paul. Der Gesangsunterricht an Haupt- und Mittelschulen. Method. Erläuterungen zu den österr. Gesangslehrplänen vom 1. Juni 1928. (Österr. Beiträge zur Pädagogik). 8°, 112 S. Wien 1932, Österr. Bundesverlag. 2.70 RM.

Spanke, Hans. Zum Thema „Mittelalterliche Tanzlieder". S.-A. aus: Neuphilologische Mitteilungen XXXIII, Nr. 1/5, S. 1—22. Helsingfors 1932.

Stöhr, Richard. Fragen und Aufgaben aus der Harmonielehre. 8°, 65 S. Wien 1932, Universal Edition.

Struwe, Friedrich. Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben. (VIII. Bd. der Königsberger Studien z. Musikwissenschaft, hrsg. von Josef M. Müller-Blattau). 112 S. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Ein nach hohen Zielen greifendes, aber mehr metaphysisches als musikalisches Buch. Rhythmus ist nach Struwe ganz allgemein „die einer Bewegung innewohnende natürliche Ordnung, bzw. Gesetzmäßigkeit". Die Musik ist also nur eine unter vielen Lebenserscheinungen, die von mannigfaltiger Rhythmik durchströmt sind. „Körperlich-sinnliche", „seelisch-sensible" und „absolute, spirituelle" Rhythmik sind die drei Gruppen, unter denen Struwe ihre Erscheinungsformen zusammenfassen will. Die beiden ersten bedürfen keines Kommentars; die dritte charakterisiert der Verf. als ein Unkörperliches, Geistiges, das fast garnicht mehr in den Körper hineinwirkt; die musikalische Objektivation dieser Gattung findet er in Bachs Kunst der Fuge. Während aber für die musikalische Rhythmik ein psychischer (stimmungsgemäßer) und, wenn auch natürlich nicht nachweisbar, psychophysischer Ursprung auf der Hand liegt, muß man sich zur Erfassung des Problems „Körperrhythmik" auf die äußerlich sichtbaren Bewegungsabläufe beschränken, die im Menschen

selbstverständlich mit inneren Bewegungsvorgängen untrennbar verbunden sind. Struwe kommt auch hier wiederum zu drei Gruppen: a) körperlich-motorische Rhythmik (unbewußte Gangart, z. B. des Kindes), b) sensible Körperrhythmik (bewußt gestaltete in musiklosem Tanz und rhythmischer Gymnastik), c) musikalisch-körperliche Rhythmik (vom musikalischen Rhythmus bestimmter Tanz usw.).

Das Charakteristische in der musikalisch-körperlichen Rhythmik leitet über zu dem Problem der Macht des musikalischen Rhythmus auf den Menschen. Voraussetzung für sie ist, daß der „rhythmische Apparat" in unserm Organismus sich nicht nur als Eigenrhythmus auswirkt, sondern auch den Rhythmus der Musik in seine eigene Motorik aufnehmen kann. Dabei stellt Struwe, wenigstens hypothetisch, die Musik wie etwas außerhalb des Menschen Befindliches hin, — eine metaphysische Voraussetzung, der sich nicht jedermann anschließen wird. Jedenfalls: unkörperliche Rhythmik in rein spiritueller Musik und rein motorische Körperrhythmik sind die beiden äußersten Pole des in sich so heterogenen, jedem inneren Ausgleiche scheinbar widerstrebenden rhythmischen Gesamtgebietes. Ihre dennoch im musikalischen Tanz offenkundige Vereinigung ist aber sogar schon zur Grundlage harmonischer Menschenbildung gemacht worden, nämlich in der Antike. Zur Erreichung des gleichen menschenbildenden Zieles bedürfen wir wiederum der Verbundenheit aller rhythmischen Kräfte.

Im zweiten und dritten Teile seines Buches geht Struwe auf diese „neue Synthese" ein, die ihm im gemeinschaftlichen Schaffensakt des „Seelisch-Geistigen mit den Kräften des Körpers, des Blutes" zur Grundlage einer vollkommen neuen Musik- und Kunstästhetik zu werden verspricht. Aus den Kräften unserer Zeit heraus gilt es ihm, durch die neue Synthese den Menschen zu schaffen, der in seiner harmonischen Vereinigung des Geistigen mit dem Körperlichen dem griechischen Menschen des klassischen Altertums (alte Synthese) vergleichbar ist.

Struwe versucht nun in großen Zügen die in der Praxis einzuschlagenden Wege zu umschreiben, die zur Erreichung dieses idealen Zieles helfen sollen: A. Durch körperliches Darstellen sämtlicher Bewegungsvorgänge der Musik, sowie durch eine rhythmisch viel beseeltere Einstellung gegenüber dem Musikalisch-Technischen sollen die Grundlagen „zu einer neuen Musikalität, zu neuem Musizieren und zu neuer Musikanschauung" geschaffen werden. B. Durch Einbeziehung des musikalischen Rhythmus in das Gebiet der Körperschulung sollen die Kraftströme im Innern des Menschen rhythmisch geregelt werden. („Die strenge und doch lebendige Formkraft, die sich aus der musikalischen Rhythmik in die Körperlichkeit des Kindes überträgt, kann die Grundlage bieten für sein körperliches Werden", dessen Endziel der „formvollendete", „leistungsfähige" [gesunde] und „schöne" Mensch ist.) Beide Ziele verschmelzen zu höherer Einheit („neue Synthese") in dem Menschentyp, dessen vitale und spirituelle Kräfte in gleichem Maße entwickelt und in idealer Wechselwirkung miteinander verbunden sind. Aus der Beherrschung aller Kräfte ergibt sich eine innere und äußere Harmonie, die in Leben und Kunst unerläßlich ist, da sie erst zu wahrer innerer Befreiung und deshalb zur vollen Auswirkung der schöpferischen Kräfte zu führen vermag. („Die Rhythmik ist ein Weg zur Sammlung, ein Weg zu dem Menschen, der in seinem individuellen Sein zugleich das Universum mit allen seinen Kräften umspannt".)

Der Anhang des Buches behandelt kurz die historische Seite des Themas mit Stellungnahme zu Jaques-Dalcroze, Rudolf Bode (Ausdrucksgymnastik) und Rudolf Steiner (Eurhythmie). Zusammenfassend kommt Struwe freilich nicht zu unmittelbar praktischen Vorschlägen, sondern zu dem negativen Schluß, daß das ideale System zur Verwirklichung der „neuen Synthese" noch nicht vorhanden ist, da die besprochenen rhythmischen Methoden nur als Versuche in dieser Richtung anzusprechen sind. Den Praktiker wird es freuen, und er wird dankbar sein, wenn es dem Verf. vielleicht in einer zweiten Publikation gelingt, über Dalcroze und Bode hinaus, statt der diesmal gebotenen Theorie, einen praktischen Weg zur Tat zu weisen. Inzwischen hat das Buch seinen Wert als Anregung zum Nachdenken über die behandelten Probleme. Fritz Werner.

Tenschert, Roland. Joseph Haydn. gr. 8° VII, 267 S. mit 30 Bildern. Berlin 1932, Max Hesse. 9 RM.

Ulrich, Ernst. Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 2). gr. 8° II, 82, 26 S. u. 1 Taf. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 3.80 RM.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Konzert *a*moll, für 4 Cembali mit Streichorch. nach dem Konzert f. 4 Violinen und Streichorch. in *h*moll von Ant. Vivaldi. Nach der Ausg. der Bach-Ges. rev. und mit Vorwort versehen von Arnold Schering. Part. 8°, 58 S. Leipzig [1932], E. Eulenburg. 1.20 RM.

Becker, Diedrich. Musikalische Frühlingsfrüchte. Daraus: Sonata à 4, f. 3 Violinen u. B. c. Part. mit ... Vorwort v. H. Erdlen u. E. Rabsch. 13 S. Leipzig 1932, Rahter. 1.80 RM.

Frescobaldi, Girolamo. Quattro pezzi. Trascrizione per orchestra di G. F. Ghedini. Milano 1932, Ricordi. 12 L.

Haydn, Joseph. Ritier Roland (Orlando Paladino). Heroisch-komische Oper in 3 Akten nach N. Porta. Für die deutsche Bühne bearb. von Ernst Latzko. Kl.-A. 172 S. Leipzig 1932, Max Beck Verl. 9 RM.

Keiser, Reinhard. Suite für Kammerorchester aus: „Der angenehme Betrug" („Der Karneval von Venedig"). Vorwort von H. Erdlen und J. Harder. Part. 2 Hefte, je 18 S. Leipzig 1932, D. Rahter. je 2 RM.

Moritz der Gelehrte, Landgr. v. Hessen. Vier Fugen (4st.). Auszuführen auf allerlei Instrumenten. Mit ... Vorwort von H. Erdlen u. E. Rabsch. 14 S. Part. Leipzig 1932, D. Rahter. 1.80 RM.

Moritz der Gelehrte, Landgr. v. Hessen. Pavanen, Gaillarden, Intraden. Mit ... Vorwort von H. Erdlen u. E. Rabsch. 2 Hefte, 9 u. 8 S. Leipzig 1932, D. Rahter. je 1.30 RM.

Otto, Valerius. Intrada für Kammerorchester. Mit ... Vorwort von H. Erdlen und E. Rabsch. Part. 4 S. Leipzig 1932, D. Rahter. 1.50 RM.

Scheidler, Christian Gottlieb. Werk 21. Sonate für Gitarre und Geige. Hrsg. von Josef Zuth. Archiv für Hausmusik, geleitet v. Dr. Josef Zuth. Heft 1. 13 S. Karlsbad [1931], Heinrich Hohler Verl.

Zuth ergänzt mit diesem Neudruck das Lebensbild, das er von Scheidler, dem „letzten Hoflautenisten des Mainzer Kurstaates und dem ersten Vertreter des kunstvollen Gitarrespiels in Deutschland" in der Koczirz-Festschrift 1930 entworfen hat, nach der „intelligiblen" Seite. Dies op. 21 ist gegen 1814 bei Zulehner in Eltwill erschienen, aber wohl um ein Jahrzehnt früher entstanden; in drei Sätzen — Allegro in Sonatenform, Romanze mit Minore, Rondo, ebenfalls mit Minore-Episoden, alles in *D*dur — ergeben sich freundliche Miniaturbilder klassischen Sonatenstils; die Romanze klingt, wie der Hrsg. bemerkt, unmittelbar an das Thema von Beethovens Klavier-Rondo op. 51, 1 an. Immer führt, in dem artigen Konzertieren der beiden Instrumente, den Reigen die Gitarre. — Die Sammlung verheißt als Fortsetzung seltene und kostbare Dinge: ein Trio von Haydn für Geige, Laute, Baß, ein Divertissement von Kohaut, eine Sonate für Cembalo und Geige von C. Ph. Em. Bach. A. E.

Theile, Johann, und Christoph **Bernhard.** Zwei Kurzmessen zu 5 Stimmen. Hrsg. von Rudolf Gerber. Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume. Heft 16. 4°, 39 S. Wolfenbüttel 1932, Georg Kallmeyer. 3.25 RM.

Mitteilungen

– Am 18. März starb zu Wien, im 62. Jahr, Prof. Richard Specht, einst Gründer und Herausgeber der Musikzeitschrift „Der Merker" und mit seiner Monumentalbiographie von Richard Strauß, seinen Büchern über Mahler, Brahms, Beethoven („Bildnis Beethovens"), Puccini einer der glänzendsten Stilisten der populären Musikliteratur.

– Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der hochverdiente einstige Leiter der Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek, feierte am 4. April seinen 70. Geburtstag.

– Prof. Dr. Egon Wellesz in Wien ist von der Universität Oxford zum Ehrendoktor ernannt worden.

– Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics ist zum unbesoldeten Lektor für Musik an der Grazer Universität bestellt worden, die seit Jahren von jeder musikwissenschaftlichen Vertretung entblößt war.

– Der akademische Musikdirektor und Direktor des kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Greifswald Rudolf Ewald Zingel feierte am 1. April sein 25jähriges Dienstjubiläum.

– Nach dem Tode Prof. Peter Wagners hat Prof. Edward J. Dent (Cambridge) das Präsidium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft übernommen.

– Dr. Werner Korte, bisher Assistent am Heidelberger musikwissenschaftlichen Seminar, hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Münster i. W. habilitiert. Sein Nachfolger in Heidelberg wurde Dr. Fritz Dietrich aus Pforzheim.

– Am 5. April starb in Leipzig Hofrat Richard Linnemann, der Mitinhaber des Musikverlages Kistner & Siegel. Auch die Musikwissenschaft hat Anlaß, seinen vorzeitigen Verlust — er stand erst im Alter von 57 Jahren — zu beklagen. Linnemann war ein begeisterter Sammler und Bücherfreund; eins der tätigsten Mitglieder des Leipziger Richard-Wagner-Vereins und der Besitzer einer bedeutenden Richard Wagner-Sammlung: er hat das Wagner-Schrifttum in besonderem Maß gefördert. Der Musikforschung hat er vor allem durch die Übernahme der Publikationen des Bückeburger Archivs für Musikwissenschaft große Dienste geleistet; für sein dauerndes Interesse an ihr zeugen die zahlreichen Neudrucke alter Musik im Verlage Kistner-Siegel. Er selbst hat sich wissenschaftlich betätigt durch eine lebensvolle und reich dokumentierte Geschichte des Verlagshauses Friedrich Kistner, die er zur Hundertjahrfeier von dessen Gründung herausgab.

– In Greifswald wurde am 24. Februar 1932 ein „Verein zur Pflege Pommerscher Musik" gegründet, zu dessen erster Sitzung Privatdozent Dr. Hans Engel eingeladen hatte. Die Geschäftsführung des neuen Vereines, der sich über die ganze Provinz Pommern erstrecken wird, wurde einem vorläufigen Arbeitsausschuß übertragen. In der Gründungssitzung hielt Dr. Erdmann Werner Böhme einen einleitenden Vortrag mit dem Thema Heimatkundliche Musikgeschichtspflege und deren Organisation in Pommern". Der neue Verein tritt hinter die Bestrebungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Greifswald, die schon in der Schaffung eines Zettelkataloges „Denkmäler der Musik in Pommern" und in der Herausgabe der zugehörigen Publikationen (Heft 1 und 2 bisher erschienen) klar ihren Ausdruck gefunden haben. Beabsichtigt ist die Herausgabe eines Mitteilungsblattes „Musik in Pommern", das neben einem historischen Teil Besprechungen über pommersche Musikwerke, eine Musikbibliographie der Provinz und Hinweise auf Aufführungen praktischer alter und neuer Pommernmusik bringen wird.

– Die von Prof. Nik. D. Bernstein ins Leben gerufene musikwissenschaftliche Gesellschaft „GJMP" („Genetische Erforschung der musikalischen Profession") hat jüngst die von E. M. v. Hornbostel herausgegebenen Schallplatten zur Musik des Orients zum ersten Mal in Leningrad einer zahlreichen Zuhörerschaft zugänglich gemacht; an Hand der Sammlung erläuterte Dr. Ernsheimer das Problem der exotischen Musik.

April	**Inhalt**	1932

	Seite
Otto Erich Deutsch (Wien) und Cecil B. Oldman (London), Mozart-Drucke . .	337
Ernst Latzko (Leipzig), Probleme des musikalischen Rundfunks	352
Miszellen	356
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	374
Bücherschau	380
Neuausgaben alter Musikwerke	383
Mitteilungen	383

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Achtes Heft 14. Jahrgang Mai 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Eine neue Leich-Melodie

Von

Hans Spanke, Duisburg

Die zu allen Zeiten für die Forschung so aufschlußreiche und fesselnde, und gerade heute anscheinend so aktuelle Frage nach den „Beziehungen" findet wohl auf keinem Gebiete der Historie ein so lohnendes Feld wie auf dem der Musikgeschichte. Die mittelalterliche Musik ist in ihrem Hauptteil, der geistlichen Tonkunst, so eindeutig international, daß sich das Gemeinsame der Teilgebiete ohne weiteres bei der Registrierung des Bestandes aufdrängt; der Anteil der einzelnen Nationen springt hierbei nicht ohne weiteres ins Auge und ist noch durch Einzeluntersuchungen festzustellen[1]. Etwas unübersichtlicher liegen die Verhältnisse bei der weltlichen Musik des Mittelalters. Die hier vorhandenen Gemeinsamkeiten, begründet in den Beziehungen der Einzelgebiete zum Gemeinbestande der älteren und in der Überlieferung besser erkennbaren geistlichen Liedkunst, werden besonders dadurch verdunkelt, daß die schriftliche Überlieferung der Melodien, mit Ausnahme der galloromanischen Lyrik, erst zu einem Zeitpunkte einsetzt, als die nationalen Zweige sich schon zu größerer Selbständigkeit herausgebildet hatten. Glücklicherweise helfen Nachbarwissenschaften (Literaturgeschichte und Metrik) und isolierte kostbare Funde zuweilen, das Dunkel etwas aufzuhellen.

Eine besondere Rolle spielt hierbei die Geschichte der Formen. Es hat sich in letzter Zeit herausgestellt, daß die in ihren Ursprüngen noch nicht ganz übersichtliche Form der „Sequenz", besser ausgedrückt, der „fortschreitenden Repetition", für örtlich und zeitlich recht divergente Phänomene der vokalen und instrumentalen Musik des Mittelalters ein zugleich zusammenfassendes und erklärendes Band ergibt[2]. Da die betreffenden Melodien teilweise als reine Instrumentalmusik

[1] Über die germanischen und romanischen Sonderelemente im gregorianischen Gesang des Mittelalters hat sich mehrfach Peter Wagner geäußert. Kürzlich schrieb Jacques Handschin eine wertvolle Studie über „Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte", im Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 5.

[2] Vgl. besonders Handschins bahnbrechenden Aufsatz „Über Estampie und Sequenz" in Jahrgang XII und XIII dieser Zeitschrift. Verfasser dieser Zeilen äußerte sich zu dem

auftraten, war ihre Verbreitung besonders erleichtert. Kein Wunder, wenn zu einigen anscheinend besonders beliebten Melodien Texte in der Volkssprache neben lateinischen gedichtet wurden, eine Erscheinung, die sich bisher besonders in der altfranzösischen Literatur, bei Lais und Estampien, beobachten ließ. Fundorte der lateinischen Texte dieser Melodien sind die Sammlungen der Notre-Dame Conductus. — Wenn in andern Literaturen, speziell der deutschen, bisher ähnliche Fälle noch nicht festgestellt worden sind, so liegt es daran, daß der Inhalt der deutschen Conductushandschriften bisher noch wenig erforscht ist. Von zweien dieser Sammlungen, der Stuttgarter Hs. H. B. I Ascet. 95, und dem schönen Moosburger Graduale, heute München Un. Bibl. 156, gab ich vor einger Zeit Initienverzeichnisse [1]. Von ihrem Inhalt aus ergaben sich keine Brücken zum mhd. Minnegesang; zwar machen die teilweise überlangen Verse der Tanzlieder des Moosburger Dekans Johannes einen deutschen Eindruck, aber die einzelnen Strophenformen finden im Minnegesang, speziell bei den Tanzliedern Nitharts, keine genauen Parallelen. Daß allerdings die hier benutzte Form des Rondeaus im deutschen Sprachgebiet nicht unbekannt war, ersehen wir aus einer wichtigen Notiz, die Jacques Handschin kürzlich in der Neuen Zürcher Zeitung 1931, Nr. 211 über die Engelberger Handschrift 314 veröffentlichte. Danach enthält diese Hs. mehrere lateinische Rondeaus, an deren Rande deutsche Worte angemerkt sind, „vermutlich die Anfangsworte deutscher Gedichte, die zu derselben Melodie gesungen wurden, wobei aber die Frage offen bleibt, ob die lateinische oder die deutsche Fassung die ursprünglichere war“ [2]. Ferner nennt Handschin eine Erfurter Hs. des 14. Jahrhunderts, „wo ein deutsches und ein lateinisches Rondeau, das erstere weltlich und das letztere geistlich, nebeneinanderstehen“.

Interessant ist die Engelberger Handschrift auch durch die in ihr erhaltenen mittelhochdeutschen Lieder; man vgl. darüber Fr. Ludwig im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908, S. 49. Musikalisch verkörpert der Inhalt eines Teiles der Sammlung eine singuläre Stilrichtung innerhalb der späteren mehrstimmigen ma. Musik. — Etwa dreiviertel Jahrhundert älter als dieses Corpus ist ein süddeutsches Musikerhandbuch, das lange dem Kloster Dießen gehörte und jetzt der Münchner Staatsbibliothek Cod. lat. 5539 ist. Von ihrem Inhalt, der in bunter Mischung theoretische Abhandlungen, Tropen, Motettenteile und Conductus enthält, veröffentliche ich in der Zeitschr. für deutsches Altertum 1932 ein Verzeichnis. Dort wird auch auf den in verschiedener Hinsicht einzigartigen Conductusabschnitt (fol. 150—175′) hingewiesen.

Eins der sequenzenartig gebauten Stücke dieses Abschnitts, „Syon egredere nunc de cubilibus“, schließt mit einem mittelhochdeutschen Vers: „der sait, der ist en zwai“. Mehrere mhd. Tanzleiche enden mit einer ähnlichen Zeile; der Zusammenhang deutet an, daß zuweilen Spielleute den Schluß ihrer Tanzmusik in dieser Weise scherzhaft unterstrichen bzw. begründeten. Der Vers führt zugleich auf die Spur

---

Thema in Ztschr. f. rom. Phil. LI (Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Literaturen), Histor. Vierteljahrsschr. 1932 (Fortschritte in der Geschichte mittelalterlicher Musik) und Speculum 1932 (Zur Geschichte der lateinischen nicht liturgischen Sequenz).

[1] Zeitschr. f. rom. Phil. L und Zeitschr. f. deutsches Altertum LXVIII (N. F. LVI).

[2] Ich möchte das Erstere für plausibler halten.

des Vorbildes, das man nach allem in der mhd. Leichliteratur zu suchen hatte: es ist das hübsche, nur in der Manessischen Liederhandschrift erhaltene Lied „Ich lobe ein wip diu ist noch bezzer danne guot“ [1], verfaßt von dem närrischen Fiedelmann Tanhuser, dem spätere Sage zu einer Berühmtheit verhalf, die er sich wohl nie hat träumen lassen. Da das Lied, verglichen mit dem übrigen Schaffen des Tannhäusers, zweifellos echt ist, während die Echtheit der einzigen mit Melodie (in der Jenaer Hs.) erhaltenen „Tanhuser“-Weise ziemlich zweifelhaft ist, haben wir hier wahrscheinlich auf einem Umwege die einzige Komposition des Tannhäusers gerettet, — und damit zugleich die einzige Melodie eines mhd. Tanzleiches.

Allem Anschein nach läßt sich die gesamte Tanzmusik des Mittelalters nach zwei Formen gliedern: erstens das Rondeau, nach Bau und Rhythmik wohl von Haus aus zur Begleitung von Tänzen dienend, wobei das textliche Element — wegen der vom Publikum mitgesungenen Refrains — neben dem musikalischen eine Art Gleichberechtigung hatte. Zweitens die freie Sequenz, primär jedenfalls Instrumentalmusik und auch in textierter Form schon wegen der Schwierigkeit der Melodie dem solistischen Vortrag vorbehalten, nach unserm heutigen Empfinden als Tanzmusik für ein primitiveres Publikum eigentlich wenig geeignet, aber mehrfach durch die Fassung der Texte deutlich als solche erkennbar. Man hat für diejenigen mhd. Leiche, die sich textlich als Tanzleiche charakterisieren, im Gegensatz zu den übrigen eine besondere Rhythmik postuliert — wie unser Leich zeigt, mit Unrecht. Freilich bleibt noch die Frage offen, ob der die Leichmelodie fiedelnde und singende Spielmann im Verlauf des ganzen Stückes oder erst beim Schlußabschnitt, in dem erst die Tanzanspielungen auftreten, seine Zuhörer zum Tanze begleitet hat. Wahrscheinlich lag der Verwendung der freien Sequenzenformen als Tanzmusik die Tatsache zugrunde, daß sie (vielleicht als einzige) nach Wesen und Praxis vorwiegend instrumental war. Für primitiv empfindende Menschen, und nur solche setzen die Texte der Tanzleiche voraus — bedeutet der Vortrag textloser Musik eine Aufforderung zum Tanz. Wann man zum erstenmal zu Sequenzenmelodien getanzt hat, läßt sich kaum feststellen; es gibt spärliche, doch interessante Anzeichen dafür, daß es vielleicht schon sehr früh geschah; Näheres darüber s. Zeitschr. f. deutsches Altertum 1932.

Es wurde schon angedeutet, daß die mhd. Tanzleiche formal keine Sonderstellung in der sonstigen Leich-Literatur einnehmen; bei der Behandlung ihrer Architektonik wird man also die andern erhaltenen Leiche mit heranzuziehen haben. Aus dem 12. Jahrhundert sind uns nur wenig solche Stücke und keins mit Melodie erhalten. Die religiösen, bisher ins 12. Jahrhundert versetzten Leiche (ob sie tatsächlich hineingehören?) sind für die Erkenntnis der Formverhältnisse ziemlich unfruchtbar; was sich aus den in jeder Hinsicht bedeutenderen beiden Leichs von bekannten Minnesängern dieser Frühzeit herauslesen läßt, behandelte ich kurz im Speculum 1932. Wichtiger sind die in mhd. Liederhss. mit Noten erhaltenen Leiche; eine kurze Übersicht ist hier vielleicht nicht unnütz.

Die Eigenschaften des altfranzösischen Lais, der, soweit uns die Musik unterrichtet (ohne die sich nichts Positives feststellen läßt), mit dem mhd. Leich auf

[1] Abdruck des Textes bei F. H. von der Hagen, Minnesinger II (1838), S. 85.

eine Stufe zu stellen ist, lassen sich am besten in der Lai-Vorstufe studieren, die uns in den Melodien der Planctus Abaelards zugänglich ist; mögen auch die linienlosen Neumen des einzigen Manuskripts kaum zu transskribieren sein, so ermöglichen sie doch die Aufstellung einer musikalischen Gliederung, die ich Zeitschr. f. rom. Phil. LI, 321ff. versucht habe. Will man die Lais- und Leichmelodien zusammenfassend gliedern, geschieht es am besten nach dem Grade, in dem sich die einzelnen Stücke im Bau von dem Repetitionsprinzip der Sequenz entfernen. Nur teilweise zeigen sie in den einzelnen Abschnitten die in der „Sequenz" übliche Zweiteilung (Gesamtbau 2A 2B 2C usw.); oft dagegen eine Teilung in unbestimmt viele, manchmal kleine Teile: xA xB xC usw.; dazu kommen weitere Kennzeichen der „freien Sequenz", die in letzter Zeit mehrfach besprochen sind[1].

Die reichste Quelle von Leichmelodien, die Hs. Wien Hofbibl. 2701, herausgegeben in Faksimile und in Übertragung von Rietsch in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Bd. 41 (1913), gibt ein deutliches Bild von den beiden angedeuteten Gliederungsarten. — „Je zwey lied in eym tone" haben drei Leiche: Unserer Frauen Leich, der Minneleich und der Kreuzleich, die beiden ersten sicher, der letzte wahrscheinlich von dem Jungen Meißner, meist Frauenlob genannt, kurz vor oder nach 1300 verfaßt; doch auch hier sind Übergänge zur freien Sequenz nicht zu verkennen. Der Marienleich Frauenlobs[2], textlich inspiriert — wie so manches Lyrische des Mittelalters — vom Hohenliede, hat innerhalb mehrerer Versikel eine Kleingliederung, die in 15 (AA′ BB′ CC′ D) und 17 (AA BB CC DD EE F) besonders klar zutage tritt. Interessant sind die Abschlüsse auf euouae nach jedem Versikel, mit verschiedenen Melodien, die anscheinend liturgischer Herkunft sind; z. B. vgl. man zu Versikel 16 das euouae in dem Faksimile aus einem französischen Antiphonale bei P. Wagner, Einführung II, 321, und zu 17 die Melodie des Vesperale Romanum (1904), S. 34. Die Rolle und Geschichte dieses euouae in der mhd. Lyrik bleibt noch zu klären; im Romanischen findet sich nichts Paralleles; das AOI des Rolandliedes hat hiermit nichts zu schaffen. Eigenartig ist ferner die (ebenfalls in der Wiener Handschrift, aber ohne Noten erhaltene) lateinische Nachdichtung dieses Leiches, die, vielleicht vom gleichen Dichter verfaßt, sich aufs engste an den deutschen Text anlehnt und, in Verbindung mit letzterem, uns eine deutliche Vorstellung davon vermittelt, wie man in Deutschland um 1300 lateinische Versarten rhythmisierte (nicht nach den Theorien W. Meyers!). — Etwas mehr Freiheiten zeigt der ebenfalls sehr sorgfältig gebaute Minneleich[3] Frauenlobs: neben den Doppelversikeln findet sich (in 18) ein Tripelversikel, und in den Abschnitten 23 (= von der Hagen 24 + 25), 28 (= 30 + 31), 29 (= 32 + 33) und 30 (= 34 + 35) die im französischen Lai so beliebte Vierteilung, mit Endendifferenzierung der Kleinabschnitte (AA′ AA′). An mehreren Strophenenden tritt auch hier euouae auf, aber nur dreimal mit Melodie; die nach 5 ist = Marienleich 17, die Melodien nach 28 und 29 sind unter sich gleich. Textlich zeigt die Art, in der hier die Minne besungen wird, einen ernsten, fast religiösen Anstrich. — Streng sequenzenmäßig ist

[1] Vgl. Anm. 2, S. 385; ferner Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 156, S. 73.

[2] Text s. v. d. Hagen II, 337.

[3] Text v. d. Hagen III, 392.

der Kreuzleich[1] Frauenlobs gebaut. Nach fast allen Versikeln steht euouae, mit Noten nur nach Vers. 1, 9 und 10 (in den beiden letzten = Frauenleich 16). Dreiteilung tritt auf in 5, Endendifferenzierung in 1 (AA' AA') und 2 (B B'); Gleichheit der Kadenz verbindet 1 mit 2 (4 Töne) und 14 mit 15 (12 Töne); Handschin nennt diese Erscheinung den „musikalischen Refrain".

In eine erheblich frühere Zeit führen uns die beiden andern Leiche der Wiener Handschrift. Eine sehr freie Bauart zeigt der im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene religiöse Leich Reinmars von Zweter[2]; manche Züge erinnern sehr lebhaft an französische Lais und Estampien. So haben die 6 ersten Teile eine Endendifferenzierung durch Verlängerung des zweiten Gliedes, wie sie der Theoretiker für den Stantipes vorschreibt; da das überschüssige Glied in allen 6 Abschnitten gleich ist, bildet es zugleich den von Rietsch richtig erkannten „musikalisch-metrischen Refrain": AA'R BBR CCR DD'R EE'R FFR. Auch auf die reichliche Kleingliederung innerhalb der Versikel machte schon Rietsch aufmerksam; eine Mitteilung der weiteren interessanten Einzelheiten wäre hier zu umständlich. — Ungefähr zur selben Zeit mag der Wilde Alexander seinen Leich[3] zum Preise der weltlichen Minne gedichtet haben, der auch in der Jenaer Handschrift, in gering abweichender Melodie und anderer Tonart erhalten ist. — Die Zweiteilung ist hier mit Ausnahme einer Strophe streng durchgeführt; doch dazu tritt Kleingliederung in mehreren Teilen und höhere Responsion, indem Str. 9—12 = 13—16 sind[4]. — Ein dritter Leich in freier Sequenzenform ist nur in der Jenaer Hs. erhalten, von Herman Damen um 1276 gedichtet[5]; neben Doppelversikeln hat er Dreiteilung, auch Kleingliederung und Endendifferenzierung. Bemerkt sei noch, daß alle drei besprochenen freien Leiche kein euouae enthalten; vielleicht hat Frauenlob diese Kadenz eingeführt, denn er verwandte sie auch in einem kanzonenförmig gebauten frommen Liede (fol. 19a der Wiener Hs.), nur nach der zweiten Strophe mit (aufgezeichneter) Melodie. — Stilistisch verwandt ist mit euouae das „Amen", das sich häufiger nach religiösen Leichs und Liedern, einmal auch (wohl parodistisch) nach einem Reien Nithards (von der Hagen III 228 findet; auch hierfür findet sich in der romanischen Lyrik nichts Verwandtes[6].

Es war keine ganz einfache Aufgabe, mit dem Conductus „Syon egredere" den Leich des Tanhusers musikalisch unter einen Hut zu bringen, und vielleicht ist unser Versuch noch keine definitive Lösung, sondern nur eine Vorarbeit auf dem Wege der Erforschung der in der Leichmusik wirkenden rhythmischen Gesetze. Wer diese Aufgabe in extenso bearbeiten will, wird als Material die erhaltenen Leichmelodien und vor allem Frauenlobs Marienleich in Verbindung mit der lateinischen Übersetzung zu benutzen haben. Allerdings liegt bei unserm Leich die Sache etwas schwieriger: dort wurden durch die Einführung des lateinischen Textes die rhythmischen Ver-

[1] Text v. d. Hagen III, 389.
[2] Text v. d. Hagen II 175.
[3] Text v. d. Hagen II 364.
[4] Zählung nach Rietsch.
[5] Text ib. III 160.
[6] Eine Ausnahme bildet der geistliche Dichter Gautier de Coincy, der das „amen" auf mehrere, teils nach weltlichen Vorbildern gedichtete Lieder folgen läßt, in der Regel als Plusglied, einmal aber als letztes Wort des letzten Verses.

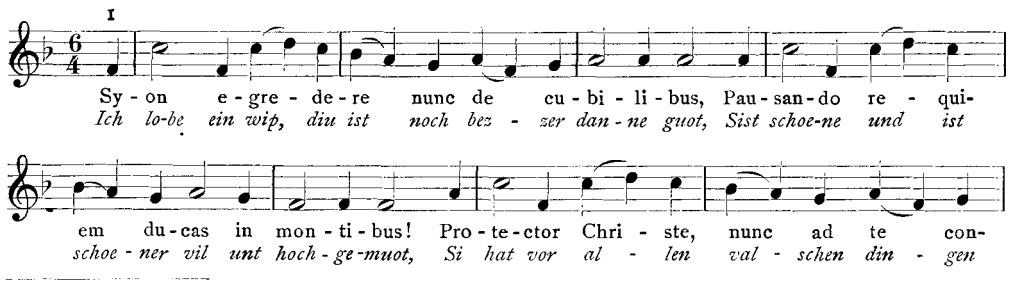
hältnisse vereinfacht und verdeutlicht, hier dagegen ist aus den naturgemäß weniger komplizierten Verhältnissen der lateinischen Fassung nicht immer eindeutig zu ersehen, wie der mhd. Dichter seinen von allen mhd. metrischen Freiheiten (Auftaktzufügung, Zusatzsilben im Versinnern, Silbenfortlassung) reichlich Gebrauch machenden Text auf die einzelnen Töne der uns vorliegenden Melodie verteilt hatte, bzw. wie der Conductusdichter die benutzte Komposition seiner Nachdichtung entsprechend umgeformt hat. So waren des öfteren Zusatzsilben durch Tonzerlegung einzuordnen; manchmal allerdings hatte in solchen Fällen die lateinische Fassung zwei Töne zu einer Silbe, — wodurch zuweilen die Priorität des deutschen Textes bestätigt zu werden scheint. Da diese Auflösungen fast immer auf der ersten Taktstelle liegen, drängte sich für die Übertragung der erste Modus im Sinne der Ludwigschen Modaltheorie geradezu auf. Von einer Freiheit, die diese Theorie hinsichtlich der Einbeziehung des Auftaktes in den ersten Teil des folgenden Taktes offen läßt, hätte verschiedentlich Gebrauch gemacht werden können; doch dadurch wäre die Verwendug der Melodie als Tanzmusik vielleicht verdunkelt worden. Das für die mhd. Lyrik allgemein maßgebende Gesetz von der Übereinstimmung von Worttakt und Verstakt (bzw. musikalischem Takt) war auch hier richtunggebend; allerdings erhielt so des öfteren eine mehrfach auftretende Melodie durch Verschiebung des Rhythmus einen neuen Charakter, — was bekanntlich dem mittelalterlichen Musikempfinden keinen Anstoß bot. Die Grenzen der Kleinabschnitte sind sowohl im Tanhuserleich als in der Nachbildung nicht immer eindeutig, zumal dort wo der Reim nicht die sonst so zuverlässige Auskunft gibt. Auch sind die des öfteren in Verbindung mit der Ludwigschen Modaltheorie aufgestellten Normalschemen für die einzelnen Versarten hier, wenngleich sie im allgemeinen eine vortreffliche Richtlinie geben, nicht immer ausreichend, besonders bei der — mit gleichbleibender Melodie — innerhalb des Conductus unkonsequent gehandhabten Verslänge. Der Conductuskomponist hat sich, wenn es der Text erforderte, mit der Verdoppelung oder Fortlassung einzelner Töne geholfen; wir werden, mit aller Behutsamkeit, ähnlich verfahren, wenn es gilt, den deutschen Text der Conductusmelodie anzupassen [1].

Was die Gliederung der Komposition angeht, werden wir, entsprechend der alten Theorie, eine kleine Anzahl von Großabschnitten (Puncti) zu erwarten haben. Solche treten, nicht übermäßig deutlich, durch die Verwendung verschiedener Bauprinzipien und das Einsetzen neuer musikalischer Motive hervor. Der erste Abschnitt umfaßt 8 Strophen; 1, 3 und 5 sind melodisch nach dem in der freien Sequenz so beliebten Prinzip NN′ NN′ geordnet, die der Str. 7 (vielleicht irrtümlich) dagegen NN N′ N′. Die Strophen mit Kurzzeilen (2, 4, 6, 8) zerfallen in je zwei gleiche Abschnitte und sind untereinander musikalisch sehr ähnlich, — während von den andern Strophen nur 3 und 5 mus. ähnlich sind. — Der zweite Abschnitt (9—14) zeigt die sogenannte höhere Responsion, indem Str. 9—11 den Strophen 12—14 musikalisch

[1] Mehrfach lag die Versuchung nahe, der Notenzeile das prägnante rhythmische Bild zu verleihen, das durch den deutschen Text nahegelegt wurde; zur Not hätten sich diese Bilder mit den Normen der Modaltheorie vereinbaren lassen, — aber dann hätte ich doch lieber die (von Peter Wagner in solchen Fällen vorgezogene) Methode der Wiedergabe in Quadratnotation angewandt. — Für den Transskriptor ist bei Leichmelodien der Boden bei weitem nicht so sicher wie etwa bei Strophenliedern. Wie gesagt, will unsere Transskription nur als Versuch angesprochen werden.

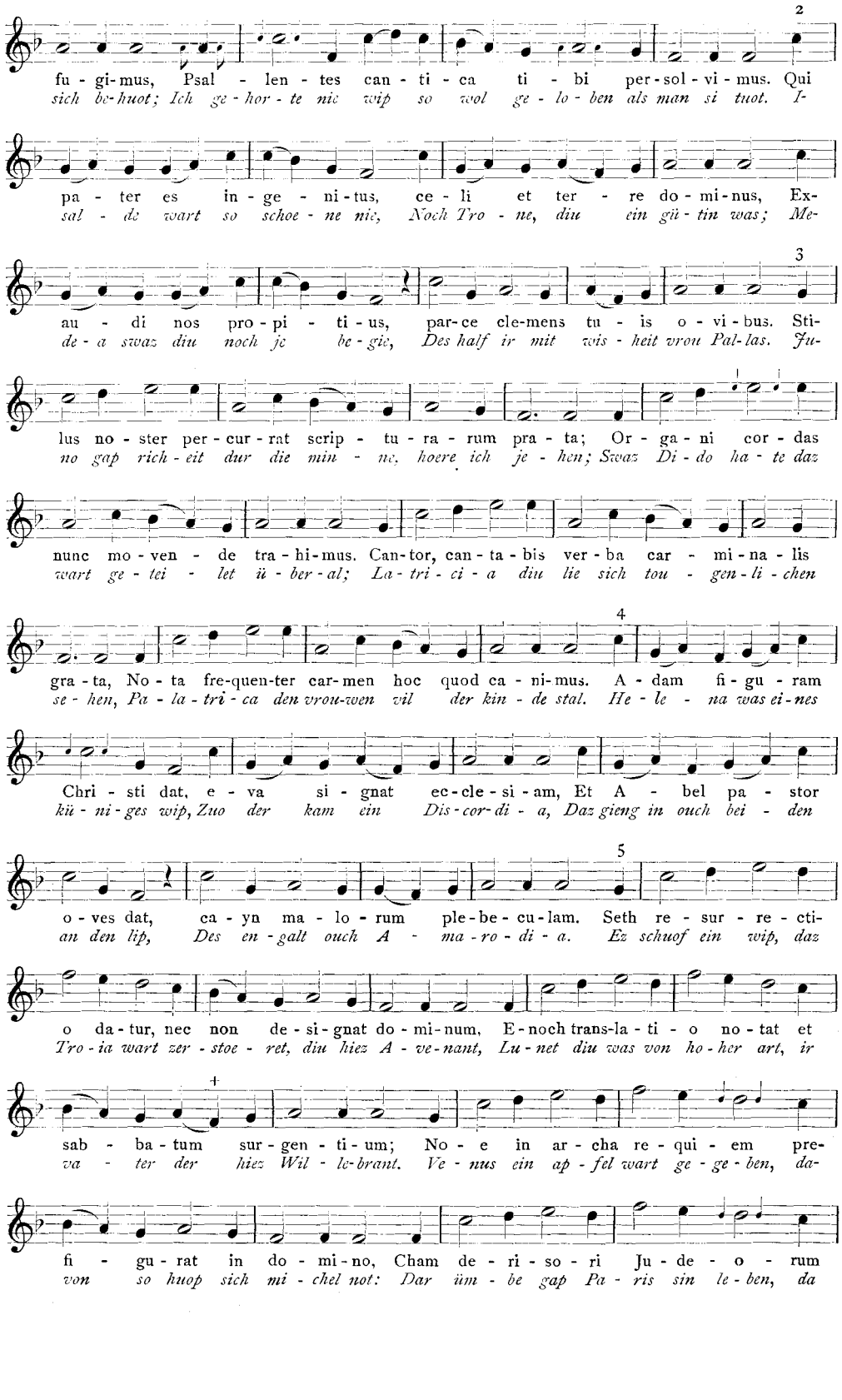
entsprechen, wobei allerdings 9 (MM′ MM′) doppelt so lang wie 12 (MM′) ist. Neu ist nur das mus. Thema von 9 (12); die beiden andern Weisen greifen auf den ersten Abschnitt zurück. — Auch der dritte Hauptteil (15—23) läßt in seiner Architektonik eine höhere Responsion erkennen, indem 15—18 durch 19—22 reproduziert werden, allerdings teilweise mit neuen Melodien; 23 geht in seiner Melodie auf 15 (19) zurück, die andern Weisen sind teilweise mit Stücken des zweiten Abschnittes verwandt. — Der Schluß des Conductus (24 und 25) ist so kurz, daß man ihn in dieser Form kaum als besonderen Abschnitt ansprechen kann. Doch die überschüssigen Strophen des mhd. Vorbildes (23a, 23b, 24a, 24b) bilden mit jenen zusammen eine Gruppe, die in ihren Umfange den andern Abschnitten ungefähr entspricht. Wie die hier verlorenen Melodien aussahen, ist ganz unsicher; ebensowenig wissen wir, aus welchem Grunde der Nachdichter sie unberücksichtigt ließ. Vielleicht ging ihm, so zu sagen, der dichterische Atem aus: denn je weiter sein Gereime dem Ende zugeht, desto gequälter wirkt es, und schließlich benutzt er in den letzten Versen den Wortlaut seines Vorbildes (wofür wir dankbar sein müssen). In diesem Schlußteile, dessen Inhalt sich auf den Tanz bezieht, finden sich eine größere Zahl ausgesprochen daktylischer Verse, wie mehrfach im Schlußabschnitt von Tanzleichs.

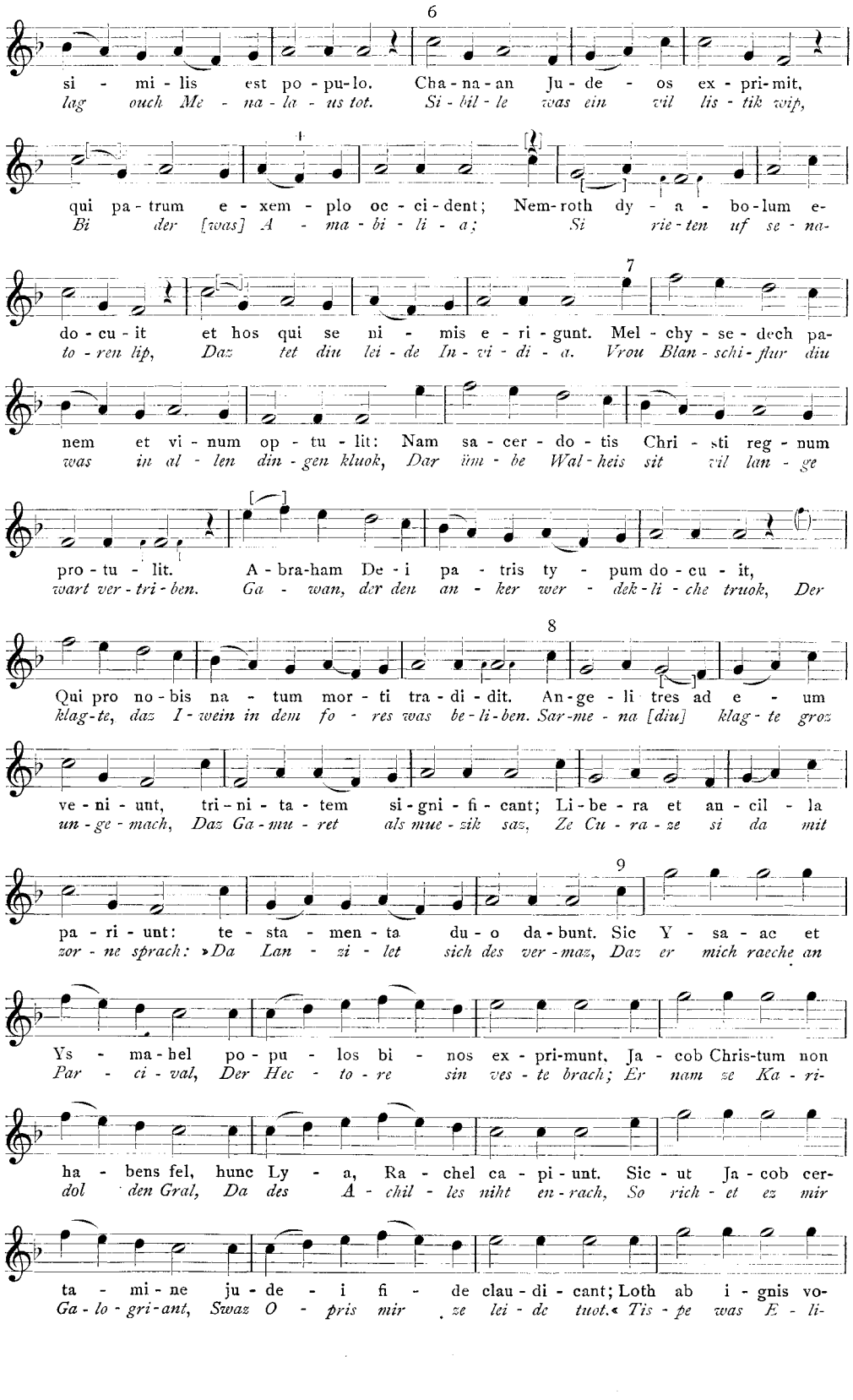
Die nachfolgende Übertragung ist das Werk des Ludwig-Schülers Mos. Higini Anglès aus Barcelona; ich danke ihm auch hier aufs herzlichste. — Die sich entsprechenden Textreihen sind untereinandergedruckt; Änderungen des Notenbildes, die durch Divergenzen des deutschen Textes erforderlich wurden, sind durch Kleindruck gekennzeichnet. Die Einteilung in Strophen richtet sich nach dem musikalischen Befunde, der durch die Metrik und die Strophenteilung in der Manessischen Liederhandschrift, der sich von der Hagen in seinem Druck anschloß, in der Regel gestützt wird. Die Majuskeln der Conductushandschrift, die wir im Abdruck wiedergeben[1], enthalten keine Fingerzeige für die Strophenteilung, da sie nur kleinste Einschnitte verdeutlichen. Im übrigen verweise ich auf den Abdruck der beiden Texte in der Zeitschr. für deutsches Altertum 1932, sowie auf die dort gegebenen Erläuterungen[2].

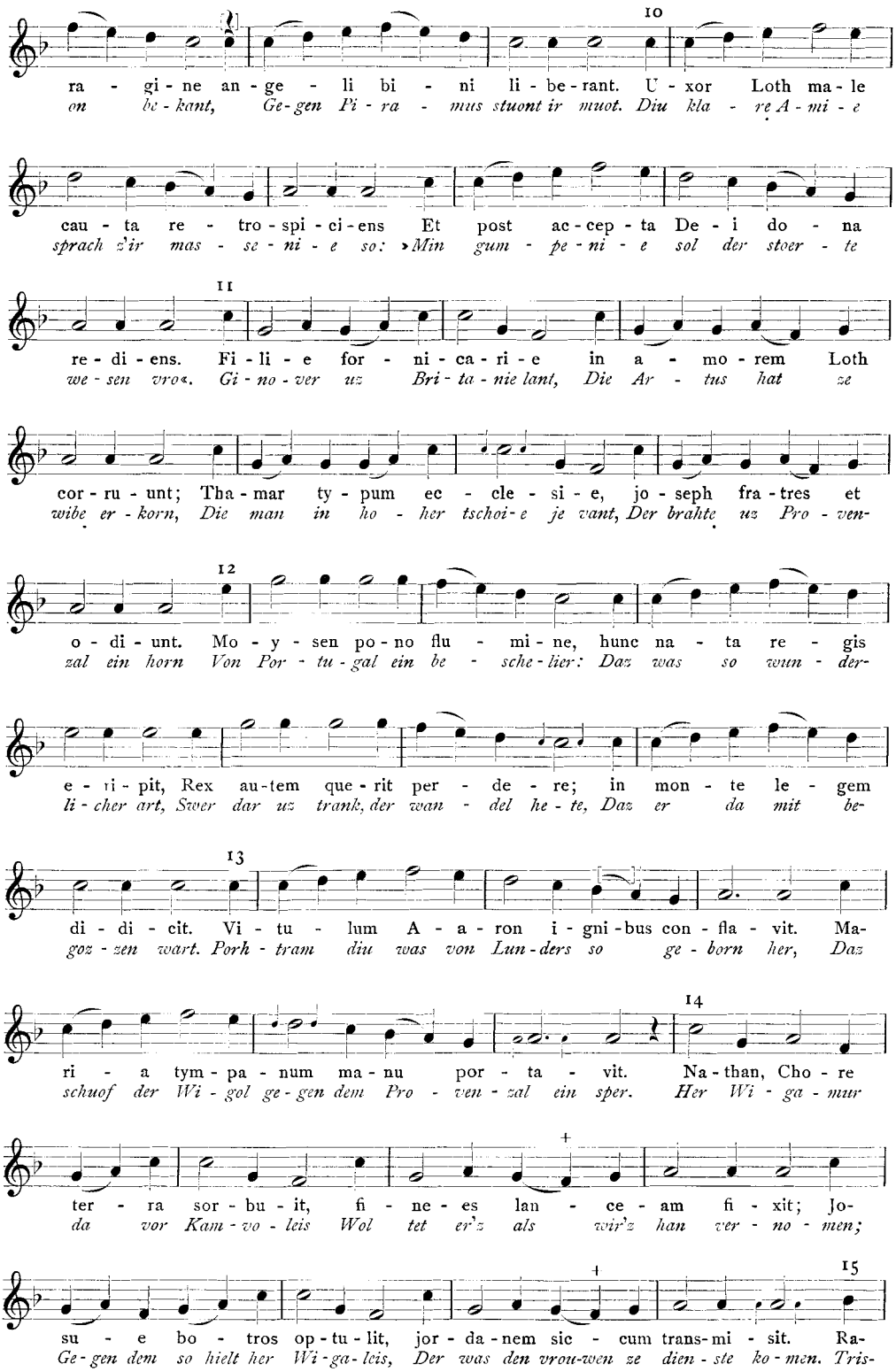


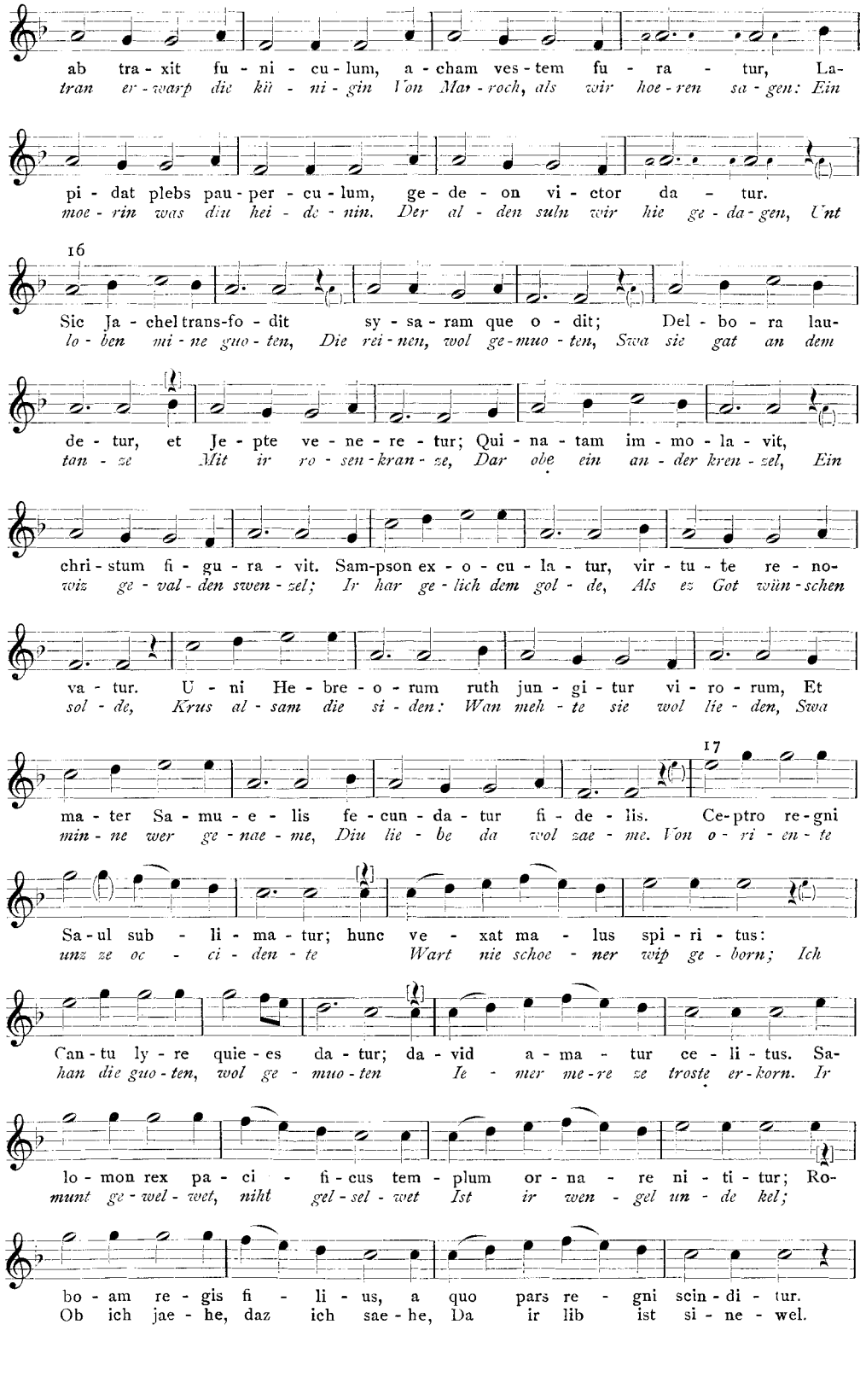
[1] So treten in unserem Abdruck des öfteren Eigennamen mit kleinem Anfangsbuchstaben auf. Bei den auch über die oben angedeuteten Beziehungen hinübergreifenden musikalischen Entsprechungen hätte man zuweilen eine andere Strophenteilung bevorzugen können.

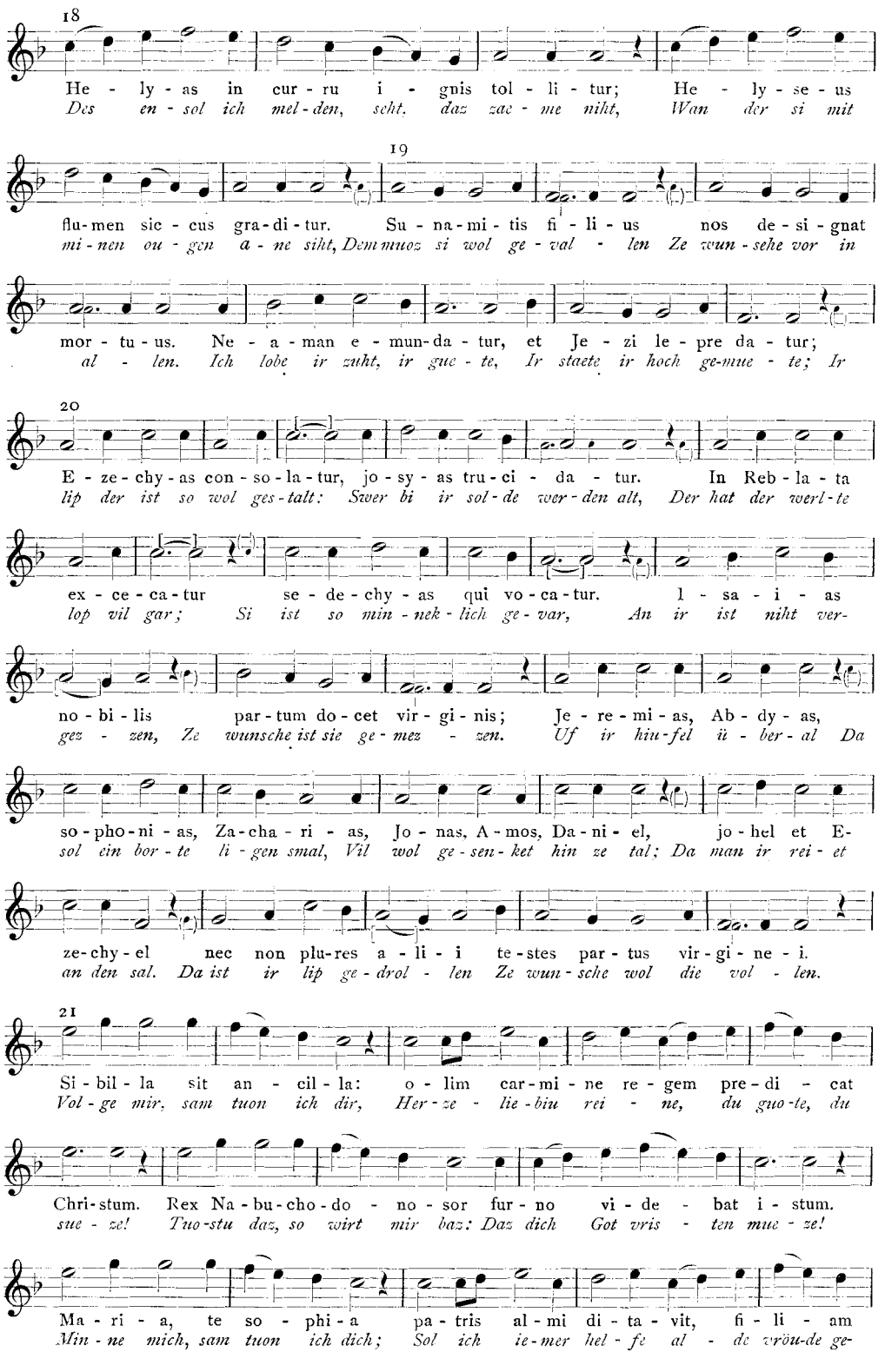
[2] Dort hoffen wir, auch den mhd. Text in vollkommenerer Form darbieten zu können als es hier (nach v. d. Hagen) möglich war. Denn der Herausgeber, Herr Prof. Edward Schröder, versprach liebenswürdigerweise, sich desselben anzunehmen.

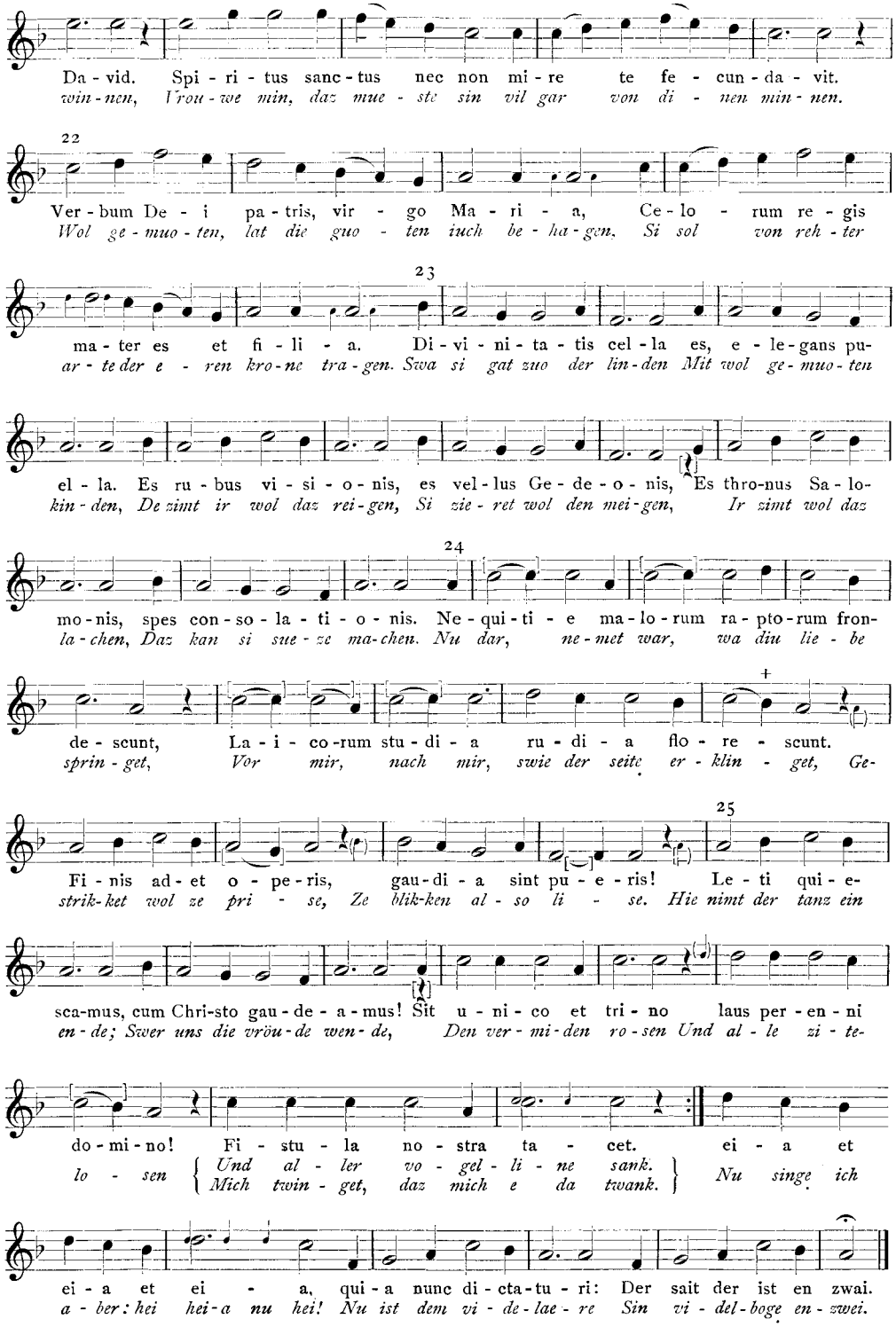

2
fu - gi-mus, Psal - len - tes can - ti - ca ti - bi per-sol - vi - mus. Qui
sich be-huot; Ich ge - hor - te nie wip so wol ge - lo - ben als man si tuot. I-
pa - ter es in - ge - ni-tus, ce - li et ter - re do - mi-nus, Ex-
sal - de wart so schoe - ne nie, Noch Tro - ne, diu ein gü - tin was; Me-
3
au - di nos pro - pi - ti - us, par-ce cle-mens tu - is o - vi - bus. Sti-
de - a swaz diu noch je be - gie, Des half ir mit wis - heit vrou Pal-las. Ju-
lus no - ster per - cur - rat scrip - tu - ra - rum pra - ta; Or - ga - ni cor - das
no gap rich - eit dur die min - ne, hoere ich je - hen; Swaz Di - do ha - te daz
nunc mo - ven - de tra - hi-mus. Can-tor, can - ta - bis ver - ba car - mi - na - lis
wart ge - tei - let ü - ber - al; La - tri - ci - a diu lie sich tou - gen - li - chen
4
gra - ta, No - ta fre-quen-ter car-men hoc quod ca - ni-mus. A - dam fi - gu - ram
se - hen, Pa - la - tri - ca den vrou-wen vil der kin - de stal. He - le - na was ei - nes
Chri - sti dat, e - va si - gnat ec-cle - si - am, Et A - bel pa - stor
kü - ni - ges wip, Zuo der kam ein Dis-cor-di - a, Daz gieng in ouch bei - den
5
o - ves dat, ca - yn ma - lo - rum ple-be - cu-lam. Seth re - sur - re - cti-
an den lip, Des en - galt ouch A - ma - ro - di - a. Ez schuof ein wip, daz
o da - tur, nec non de - si - gnat do - mi-num, E-noch trans-la - ti - o no - tat et
Tro - ia wart zer - stoe - ret, diu hiez A - ve-nant, Lu - net diu was von ho - her art, ir
+
sab - ba - tum sur - gen - ti - um; No - e in ar - cha re - qui - em pre-
va - ter der hiez Wil - le-brant. Ve - nus ein ap - fel wart ge - ge - ben, da-
fi - gu - rat in do - mi-no, Cham de - ri - so - ri Ju - de - o - rum
von so huop sich mi - chel not: Dar üm - be gap Pa - ris sin le - ben, da


6
si - mi - lis est po - pu - lo. Cha - na - an Ju - de - os ex - pri - mit,
lag ouch Me - na - la - us tot. Si - bil - le was ein vil lis - tik wip,
qui pa - trum e - xem - plo oc - ci - dent; Nem - roth dy - a - bo - lum e-
Bi der [was] A - ma - bi - li - a; Si rie - ten uf se - na-
7
do - cu - it et hos qui se ni - mis e - ri - gunt. Mel - chy - se - dech pa-
to - ren lip, Daz tet diu lei - de In - vi - di - a. Vrou Blan - schi - flur diu
nem et vi - num op - tu - lit: Nam sa - cer - do - tis Chri - sti reg - num
was in al - len din - gen kluok, Dar ûm - be Wal - heis sit vil lan - ge
pro - tu - lit. A - bra - ham De - i pa - tris ty - pum do - cu - it,
wart ver - tri - ben. Ga - wan, der den an - ker wer - dek - li - che truok, Der
8
Qui pro no - bis na - tum mor - ti tra - di - dit. An - ge - li tres ad e - um
klag - te, daz I - wein in dem fo - res was be - li - ben. Sar - me - na [diu] klag - te groz
ve - ni - unt, tri - ni - ta - tem si - gni - fi - cant; Li - be - ra et an - cil - la
un - ge - mach, Daz Ga - mu - ret als mue - zik saz, Ze Cu - ra - ze si da mit
9
pa - ri - unt: te - sta - men - ta du - o da - bunt. Sic Y - sa - ac et
zor - ne sprach: »Da Lan - zi - let sich des ver - maz, Daz er mich raeche an
Ys - ma - hel po - pu - los bi - nos ex - pri - munt, Ja - cob Chris - tum non
Par - ci - val, Der Hec - to - re sin ves - te brach; Er nam ze Ka - ri -
ha - bens fel, hunc Ly - a, Ra - chel ca - pi - unt. Sic - ut Ja - cob cer -
dol den Gral, Da des A - chil - les niht en - rach, So rich - et ez mir
ta - mi - ne ju - de - i fi - de clau - di - cant; Loth ab i - gnis vo -
Ga - lo - gri - ant, Swaz O - pris mir ze lei - de tuot.« Tis - pe was E - li -


10
ra - gi - ne an - ge - li bi - ni li - be - rant. U - xor Loth ma - le
on be - kant, Ge - gen Pi - ra - mus stuont ir muot. Diu kla - re A - mi - e
cau - ta re - tro - spi - ci - ens Et post ac - cep - ta De - i do - na
sprach z'ir mas - se - ni - e so: »Min gum - pe - ni - e sol der stoer - te
11
re - di - ens. Fi - li - e for - ni - ca - ri - e in a - mo - rem Loth
we - sen vro«. Gi - no - ver uz Bri - ta - nie lant, Die Ar - tus hat ze
cor - ru - unt; Tha - mar ty - pum ec - cle - si - e, jo - seph fra - tres et
wibe er - korn, Die man in ho - her tschoi - e je vant, Der brahte uz Pro - ven -
12
o - di - unt. Mo - y - sen po - no flu - mi - ne, hunc na - ta re - gis
zal ein horn Von Por - tu - gal ein be - sche - lier: Daz was so wun - der -
e - ri - pit, Rex au - tem que - rit per - de - re; in mon - te le - gem
li - cher art, Swer dar uz trank, der wan - del he - te, Daz er da mit be -
13
di - di - cit. Vi - tu - lum A - a - ron i - gni - bus con - fla - vit. Ma -
goz - zen wart. Porh - tram diu was von Lun - ders so ge - born her, Daz
14
ri - a tym - pa - num ma - nu por - ta - vit. Na - than, Cho - re
schuof der Wi - gol ge - gen dem Pro - ven - zal ein sper. Her Wi - ga - mur
ter - ra sor - bu - it, fi - ne - es lan - ce - am fi - xit; Jo -
da vor Kam - vo - leis Wol tet er'z als wir'z han ver - no - men;
15
su - e bo - tros op - tu - lit, jor - da - nem sic - cum trans - mi - sit. Ra -
Ge - gen dem so hielt her Wi - ga - leis, Der was den vrou - wen ze dien - ste ko - men. Tris -


ab tra - xit fu - ni - cu - lum, a - cham ves - tem fu - ra - tur, La-
tran er - warp die kü - ni - gin Von Mar - roch, als wir hoe - ren sa - gen: Ein
pi - dat plebs pau - per - cu - lum, ge - de - on vi - ctor da - tur.
moe - rin was diu hei - de - nin. Der al - den suln wir hie ge - da - gen, Unt
16
Sic Ja - chel trans-fo - dit sy - sa - ram que o - dit; Del - bo - ra lau-
lo - ben mi - ne guo - ten, Die rei - nen, wol ge - muo - ten, Swa sie gat an dem
de - tur, et Je - pte ve - ne - re - tur; Qui - na - tam im - mo - la - vit,
tan - ze Mit ir ro - sen - kran - ze, Dar obe ein an - der kren - zel, Ein
chri - stum fi - gu - ra - vit. Sam-pson ex - o - cu - la - tur, vir - tu - te re - no-
wiz ge - val - den swen - zel; Ir har ge - lich dem gol - de, Als ez Got wün - schen
va - tur. U - ni He - bre - o - rum ruth jun - gi - tur vi - ro - rum, Et
sol - de, Krus al - sam die si - den: Wan meh - te sie wol lie - den, Swa
17
ma - ter Sa - mu - e - lis fe - cun - da - tur fi - de - lis. Ce-ptro re-gni
min - ne wer ge - nae - me, Diu lie - be da wol zae - me. Von o - ri - en - te
Sa - ul sub - li - ma - tur; hunc ve - xat ma - lus spi - ri - tus:
unz ze oc - ci - den - te Wart nie schoe - ner wip ge - born; Ich
Can - tu ly - re quie - es da - tur; da - vid a - ma - tur ce - li - tus. Sa-
han die guo - ten, wol ge - muo - ten Ie - mer me - re ze troste er - korn. Ir
lo - mon rex pa - ci - fi - cus tem - plum or - na - re ni - ti - tur; Ro-
munt ge - wel - wet, niht gel - sel - wet Ist ir wen - gel un - de kel;
bo - am re - gis fi - li - us, a quo pars re - gni scin - di - tur.
Ob ich jae - he, daz ich sae - he, Da ir lib ist si - ne - wel.


18
He - ly - as in cur - ru i - gnis tol - li - tur; He - ly - se - us
Des en - sol ich mel - den, seht, daz zac - me niht, Wan der si mit
19
flu - men sic - cus gra - di - tur. Su - na - mi - tis fi - li - us nos de - si - gnat
mi - nen ou - gen a - ne siht, Dem muoz si wol ge - val - len Ze wun - sehe vor in
mor - tu - us. Ne - a - man e - mun - da - tur, et Je - zi le - pre da - tur;
al - len. Ich lobe ir zuht, ir gue - te, Ir staete ir hoch ge-mue - te; Ir
20
E - ze - chy - as con - so - la - tur, jo - sy - as tru - ci - da - tur. In Reb - la - ta
lip der ist so wol ges - talt: Swer bi ir sol - de wer - den alt, Der hat der werl - te
ex - ce - ca - tur se - de - chy - as qui vo - ca - tur. I - sa - i - as
lop vil gar; Si ist so min - nek - lich ge - var, An ir ist niht ver -
no - bi - lis par - tum do - cet vir - gi - nis; Je - re - mi - as, Ab - dy - as,
gez - zen, Ze wunsche ist sie ge - mez - zen. Uf ir hiu - fel ü - ber - al Da
so - pho - ni - as, Za - cha - ri - as, Jo - nas, A - mos, Da - ni - el, jo - hel et E -
sol ein bor - te li - gen smal, Vil wol ge - sen - ket hin ze tal; Da man ir rei - et
ze - chy - el nec non plu - res a - li - i te - stes par - tus vir - gi - ne - i.
an den sal. Da ist ir lip ge - drol - len Ze wun - sche wol die vol - len.
21
Si - bil - la sit an - cil - la: o - lim car - mi - ne re - gem pre - di - cat
Vol - ge mir, sam tuon ich dir, Her - ze - lie - biu rei - ne, du guo - te, du
Chri - stum. Rex Na - bu - cho - do - no - sor fur - no vi - de - bat i - stum.
sue - ze! Tuo - stu daz, so wirt mir baz: Daz dich Got vris - ten mue - ze!
Ma - ri - a, te so - phi - a pa - tris al - mi di - ta - vit, fi - li - am
Min - ne mich, sam tuon ich dich; Sol ich ie - mer hel - fe al - de vröu - de ge -


Da - vid. Spi - ri - tus sanc - tus nec non mi - re te fe - cun - da - vit.
win - nen, Vrou - we min, daz mue - ste sin vil gar von di - nen min - nen.
22
Ver - bum De - i pa - tris, vir - go Ma - ri - a, Ce - lo - rum re - gis
Wol ge - muo - ten, lat die guo - ten iuch be - ha - gen. Si sol von reh - ter
23
ma - ter es et fi - li - a. Di - vi - ni - ta - tis cel - la es, e - le - gans pu-
ar - te der e - ren kro - ne tra - gen. Swa si gat zuo der lin - den Mit wol ge - muo - ten
el - la. Es ru - bus vi - si - o - nis, es vel - lus Ge - de - o - nis, Es thro-nus Sa - lo-
kin - den, De zimt ir wol daz rei - gen, Si zie - ret wol den mei - gen, Ir zimt wol daz
24
mo - nis, spes con - so - la - ti - o - nis. Ne - qui - ti - e ma - lo - rum ra - pto - rum fron-
la - chen, Daz kan si sue - ze ma - chen. Nu dar, ne - met war, wa diu lie - be
de - scunt, La - i - co - rum stu - di - a ru - di - a flo - re - scunt.
sprin - get, Vor mir, nach mir, swie der seite er - klin - get, Ge-
25
Fi - nis ad - et o - pe - ris, gau - di - a sint pu - e - ris! Le - ti qui - e-
strik - ket wol ze pri - se, Ze blik - ken al - so li - se. Hie nimt der tanz ein
sca - mus, cum Chri - sto gau - de - a - mus! Sit u - ni - co et tri - no laus per - en - ni
en - de; Swer uns die vröu - de wen - de, Den ver - mi - den ro - sen Und al - le zi - te-
do - mi - no! Fi - stu - la no - stra ta - cet. ei - a et
lo - sen { Und al - ler vo - gel - li - ne sank. / Mich twin - get, daz mich e da twank. } Nu singe ich
ei - a et ei - a, qui - a nunc di - cta - tu - ri: Der sait der ist en zwai.
a - ber: hei hei - a nu hei! Nu ist dem vi - de - lae - re Sin vi - del - boge en - zwei.

Zur Satztechnik der Notre-Dame Schule

Von

Marius Schneider, Berlin

Der Versus *Notum fecit* des Graduals *Viderunt* befindet sich in den Codices Florenz Plut. 29, I fol. 3 r, London Egerton 2615 fol. 81 r und Madrid Hh. 167 fol 14 r vollständig, in der Handschrift Wolfenbüttel 677 fol. 3 r teilweise. Von den genannten Handschriften sind alle herangezogen worden mit Ausnahme des Madrider Codex. Das Organum *Notum fecit* soll hier eine eingehende Behandlung erfahren, weil es zu den wenigen Stücken gehört, in denen uns eine Technik der Notre-Dame Kunst entgegen tritt, die bis jetzt kaum beachtet worden ist: der Kanon.

Die Komposition des Versus besteht aus 14 Teilen, die einander in wohlberechneter Ordnung folgen. A und B exponieren das wesentliche Material bei großer harmonischer Stabilität. C und D bilden aus Teilen von A kanonische Imitation. E und F steigern ihre Ausdrucksmittel durch Intensivierung des thematischen und Bereicherung des harmonischen Materials, um in G in einen diskantierenden, zentralen Satz auszulaufen, in dem der liturgische Tenor harmonisch und satztechnisch bestimmend wird. In H beginnt die Rückkehr zum organalen Satz mit kanonischen Bildungen aus A bei erneuter Vereinfachung der harmonischen Struktur. I und K bilden zwei einfache Parallelgruppen, L und M bringen neue Kanonteile, N und O schließen das Stück mit einheitlicher Themengebung ab.

In A werden drei Themen exponiert, die im Lauf des Stückes an verschiedenen Stellen wiederkehren und dadurch eine leitmotivische Bedeutung erhalten. Davon ist die a-Gruppe die bedeutendste. Die c-Gruppe, deren Gegenthema später einen sehr wichtigen thematischen Bestandteil bilden wird, dürfte aus a abgeleitet werden, zumal die meisten Sätze — von der Kadenz abgesehen — ihr Grundmaterial aus zwei Sätzen zu bestreiten pflegen. Beim Stimmtausch treten die Themen bald in der Originallage, bald in der Quintlage auf. Durch ihre Kürze erhöhen sie die Prägnanz des Kopfsatzes, der schon durch die äußerste Einfachheit der Harmonik sehr kraftvoll wirkt. — In B tritt die a-Gruppe in variierenden Anfangs- und gleichen Schlußteilen auf. Auch die b-Gruppe wechselt ihre äußere Gestalt ständig. c ist ein Ausläufer von a. Der Satz ist — und das gilt für die ganze Komposition — im wesentlichen eine mannigfaltige Wiederholung eines gegebenen Themas, dessen Grundcharakter nie zu verkennen ist, wenngleich sein Äußeres oft stark abweicht. Dabei ist keineswegs Voraussetzung, daß die einfachste Form einer Themagruppe zu Anfang steht. Bei (6) wird in $W._1$ und F. ein Gegenthema zu a geschaffen. In Lo. tritt, an Stelle dieses Gegenmotivs zu a, dessen variierte a-Form. Die Großform des Teiles B wird durch den Wechsel der Gruppen 2 a gegen 1 b und 2 b gegen 1 a bestimmt. Der Satz weitet sich durch Zweitaktigkeit der Themen aus. Zur Tonika tritt die typische „Dominant" der zweiten Stufe. Die größte Einheitlichkeit weist der Teil E auf, dessen drei Stimmen dieselbe musikalische Idee exponieren, die erste und dritte als variierende gleiche Gruppen, die zweite als variierendes Gegenthema. Zum Abschluß folgt eine größere Kadenz mit Klausula. Die harmonische Struktur wird durch Heranziehung von III und V

wesentlich verbreitert. In F wird das Bild bewegter und führt zum zentralen Diskantsatz G, in dem die Cantus firmus-Noten als einfache Longae mitwirken. Die Beziehungen werden vielgestaltiger und verlieren ihre Regelmäßigkeit. Die Harmonik wechselt sehr rasch, die thematischen Teile vereinigen sich zu Doppelgruppen, die sich am Anfang auf je zwei, am Ende auf je drei Takte erstrecken. Die Teile I, K und O sind ähnlich wie Abschnitt E angelegt. N ist aus zweiperiodischen Wechselgruppen mit Gegenthema gebaut.

Zwischen diese breiten und immer in gleichen Abständen gleichzeitig kadenzierenden Teile werden kanonische Sätze eingeschoben. Ihr thematisches Material ist zum größten Teil aus dem ersten Abschnitt gewonnen. In Teil C ist die Oberstimme gleich A, c. Die imitierende Unterstimme ist neu, der Kanon nicht ganz streng und besteht eigentlich mehr in einem Überlappen der Stimmen. In D ist a gleich A, b; b gleich A, c. Die imitierenden Teile laufen in sequenzierenden Reihen ab. Das Quintverhältnis der Imitation bewirkt Quintenparallelen. Als pes wird das Gegenmotiv angeführt. In H ist a eine Vereinigung von A, ab, und b gleich A, c. Im vierten Takt wird die Imitation aus den zwei Oberstimmen in die zwei tieferen verlegt. Einen strengen Quintkanon finden wir in L. Gruppe a gleich A, ab und b gleich A, c. Harmonisch sind diese Kanonformen alle an einen Grundton gebunden, meist an die dritte Stufe. Nur in D wird dieser Grundton durch die sequenzierende Anlage verlassen.

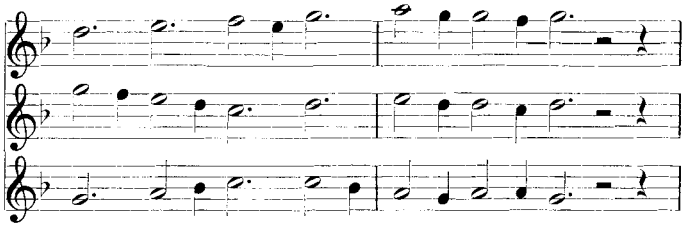
Betrachtet man den Sommerkanon, an dessen Singularität man trotz seiner Isoliertheit niemals ernstlich glauben konnte, so fällt sofort der tiefgehende Unterschied mit dem oben angeführten Beispiel auf. Es ist schwer, die Differenzen, die natürlich nicht allein durch die andere Herkunft, sondern auch durch die andere Zweckbestimmung zu erklären sind, begrifflich festzulegen. Die melodische Linie des Sommerkanons ist breiter, flüssiger und „vokaler". Weitere Konsequenzen sollen aus dieser Tatsache nicht gezogen werden. Die harmonische Armut des Perotinschen Kanons im Gegensatz zum Sommerkanon, der auch bei Reduzierung der Stimmenzahl seine harmonische Vielfältigkeit bewahrt, ist auffallend. Zur Verteidigung der Perotinschen Manier muß aber erwähnt werden, daß die Abstände der imitierenden Stimmeneinsätze bedeutend kürzer sind. Der wesentliche Unterschied aber scheint im Musizieren selbst zu liegen. Der Sommerkanon zeigt mehr Spielfreudigkeit, der Notre-Dame Satz mehr Abstraktion und Strenge. Man vergleiche hierzu die obige Bemerkung bei der Analyse des Teiles B. Die Unterschiede dürften mehr auf die verschiedene Zweckbestimmung als auf geographische Gegensätze der beiden Beispiele zurückzuführen sein. Wichtig ist, daß die Notre-Dame Kunst den Kanon gekannt und ausgeübt hat.

Zeichenerklärung

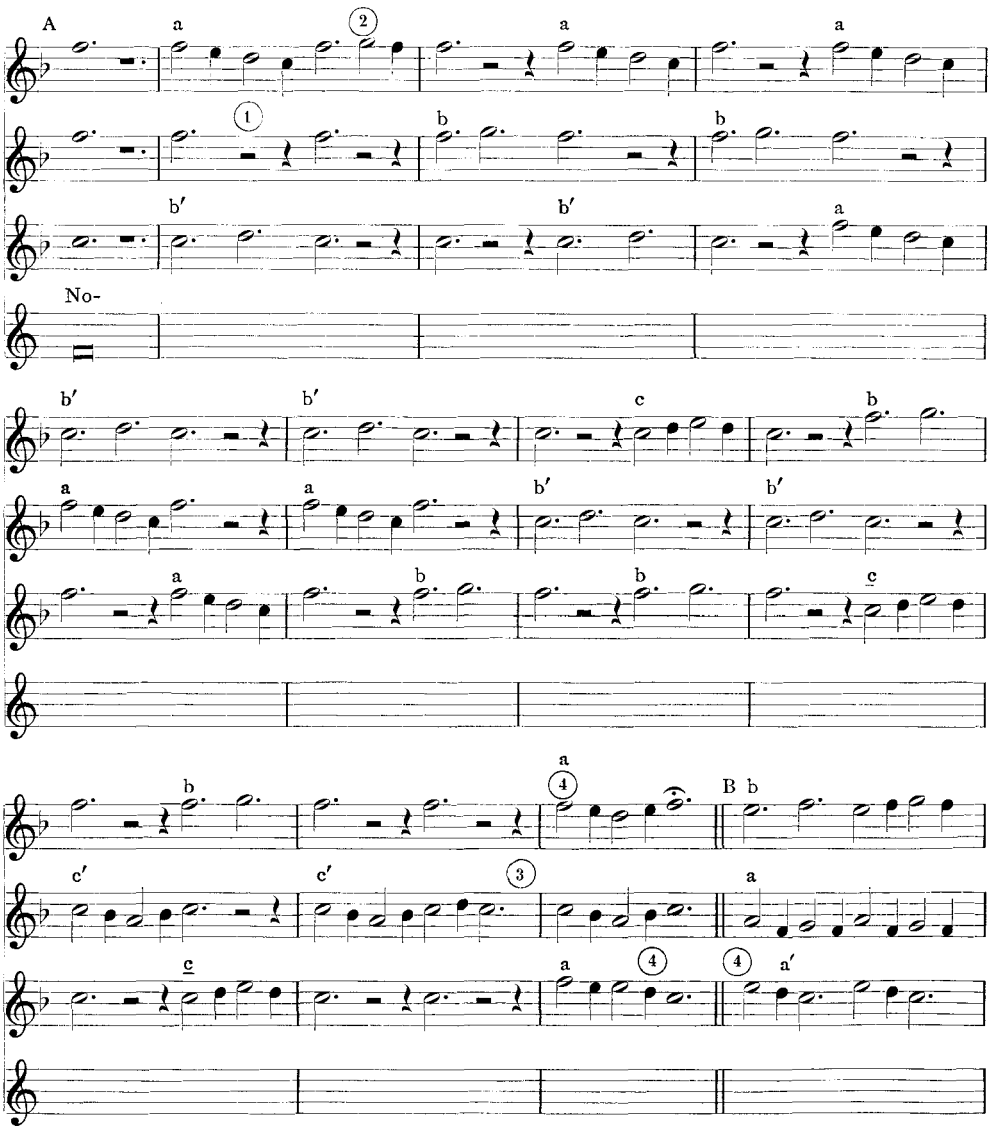
Ein Buchstabe mit Strich rechts oben = transponiert,
ein Buchstabe über dem Strich = Gegenthema.

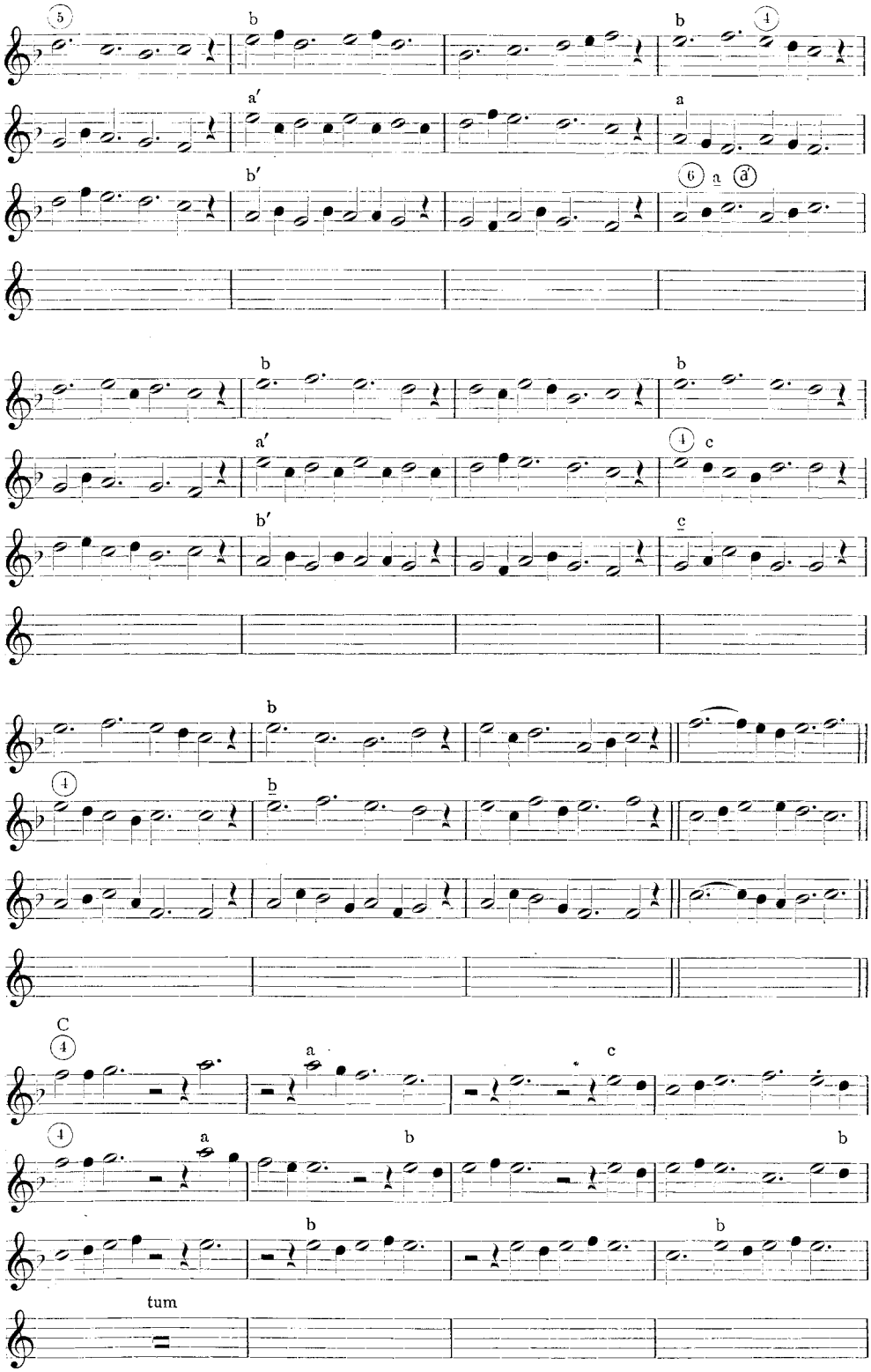
(1) In F zweimal.
(2) In Lo. keine Plika.
(3) In F irrtümlich Pause.
(4) In Lo. Ligatur an Stelle von Konjunktur.
(5) In Lo. cb.
(6) In Lo. ec dc ec dc ef e d c.
(7) Fehlt in F.

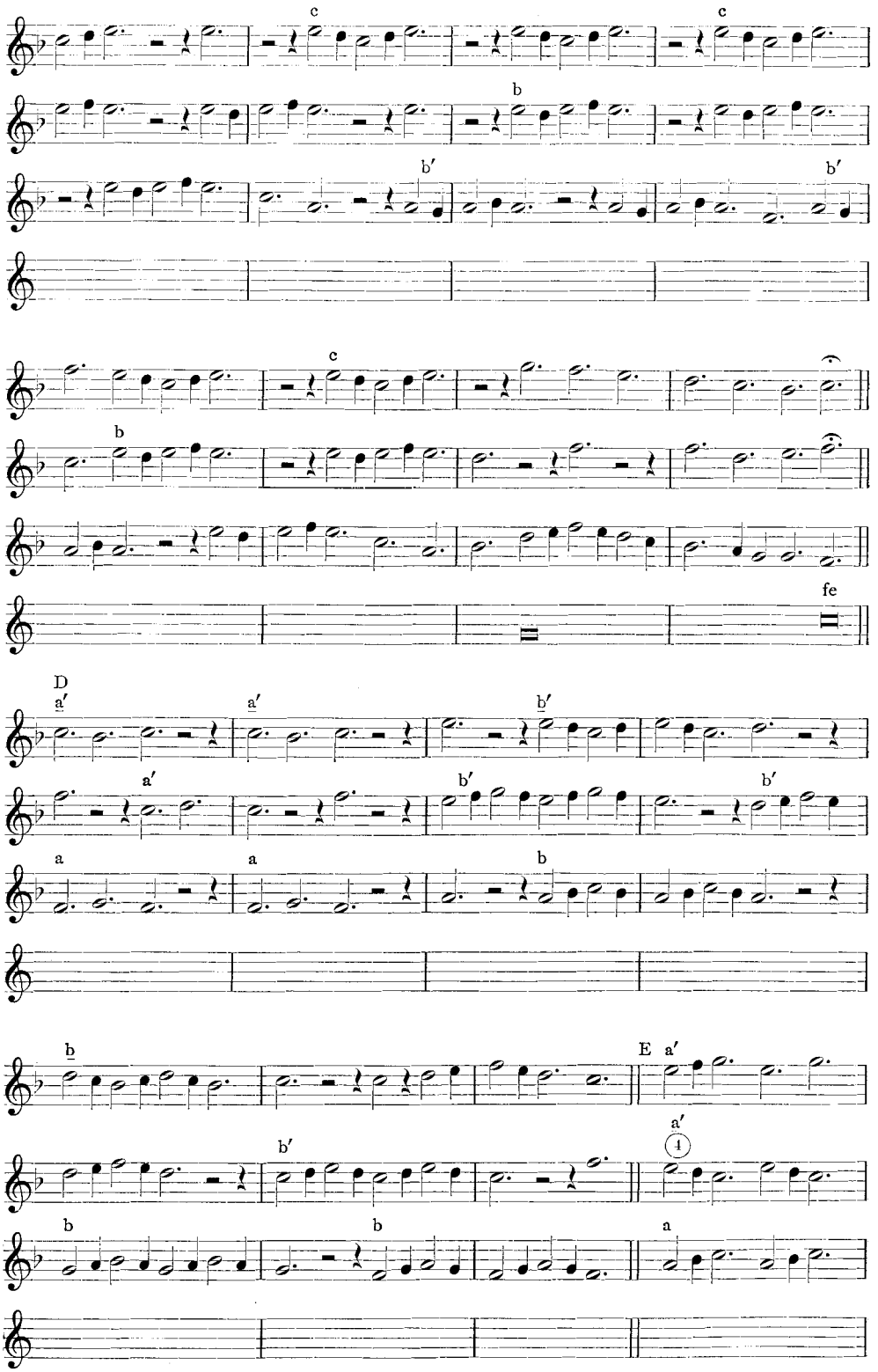
(8) In Lo.

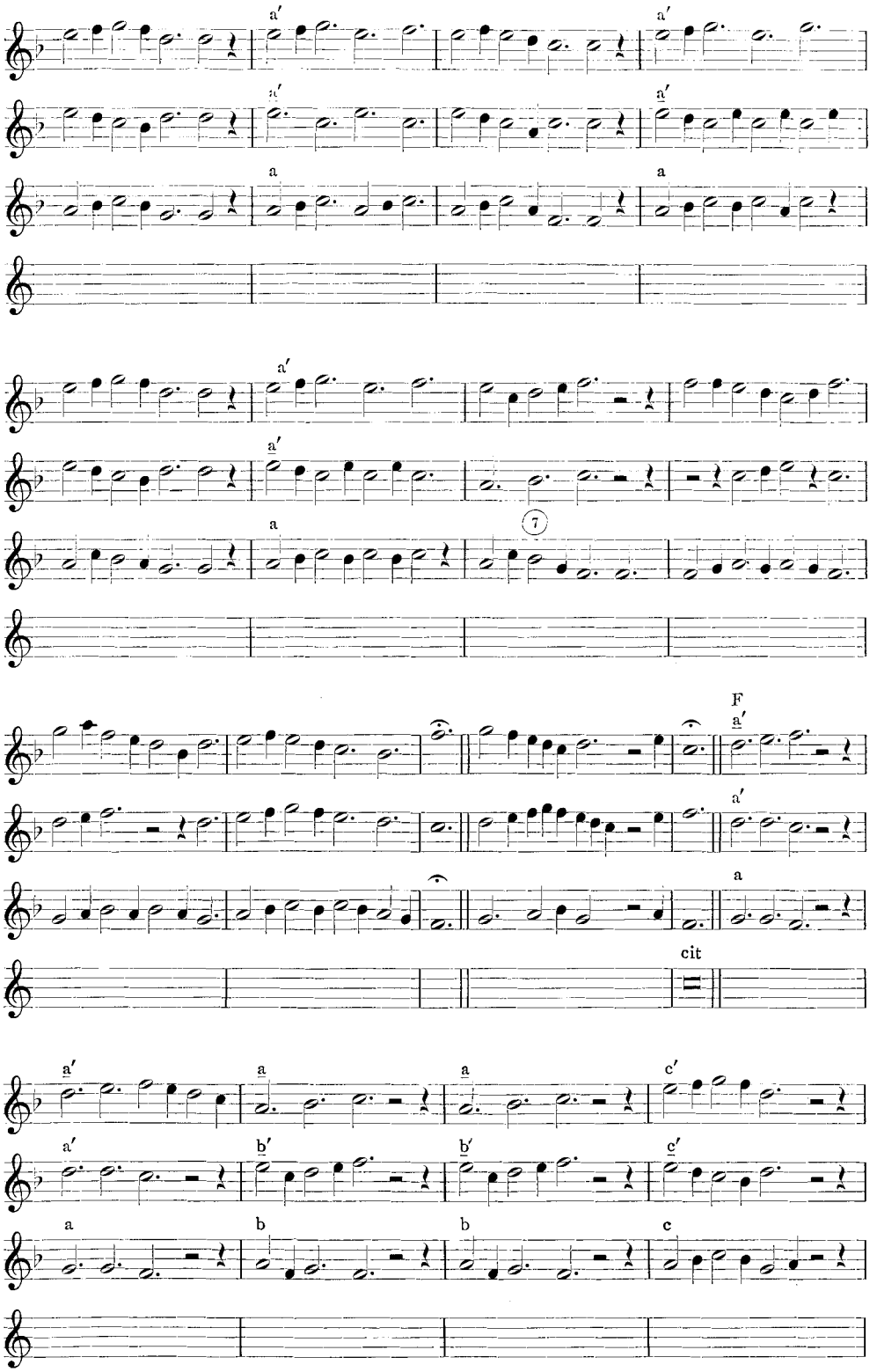


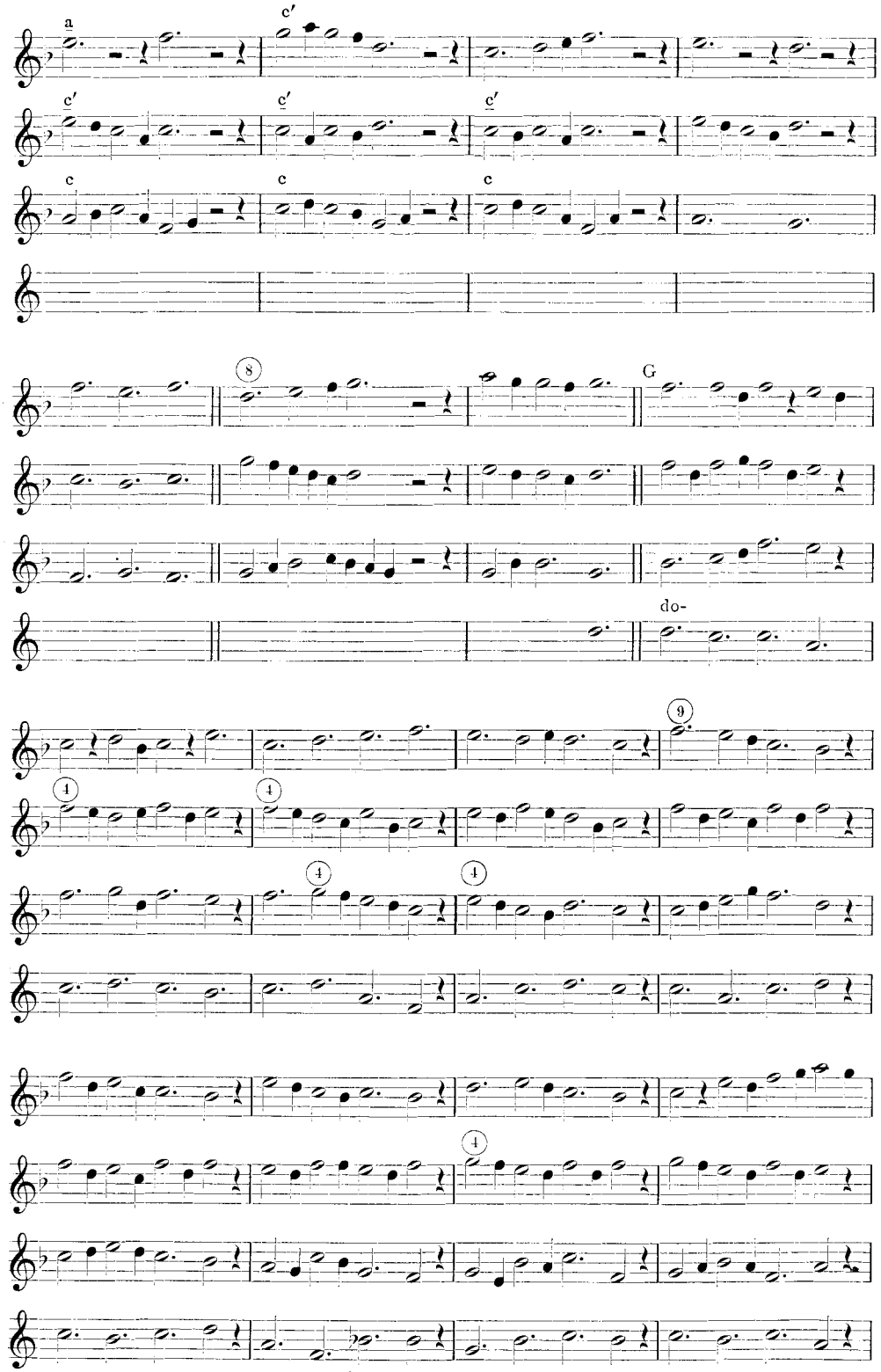
(9) Von hier ab in W_1 erhalten.
(10) In W_1 und Lo. e d g g.
(11) W_1 und Lo. setzen an Stelle der Duplexlonga eine Longapause + Longa.
(12) In Lo. cd ef.
(13) In Lo. fe de f.
In W_1 ist auf dem dritten Taktteil die vierteilige Periode fe f fe de eingeschaltet. Dadurch entsteht oben ein sechsteiliger Takt, dem in den Unterstimmen nur vierteilige Takte entsprechen.

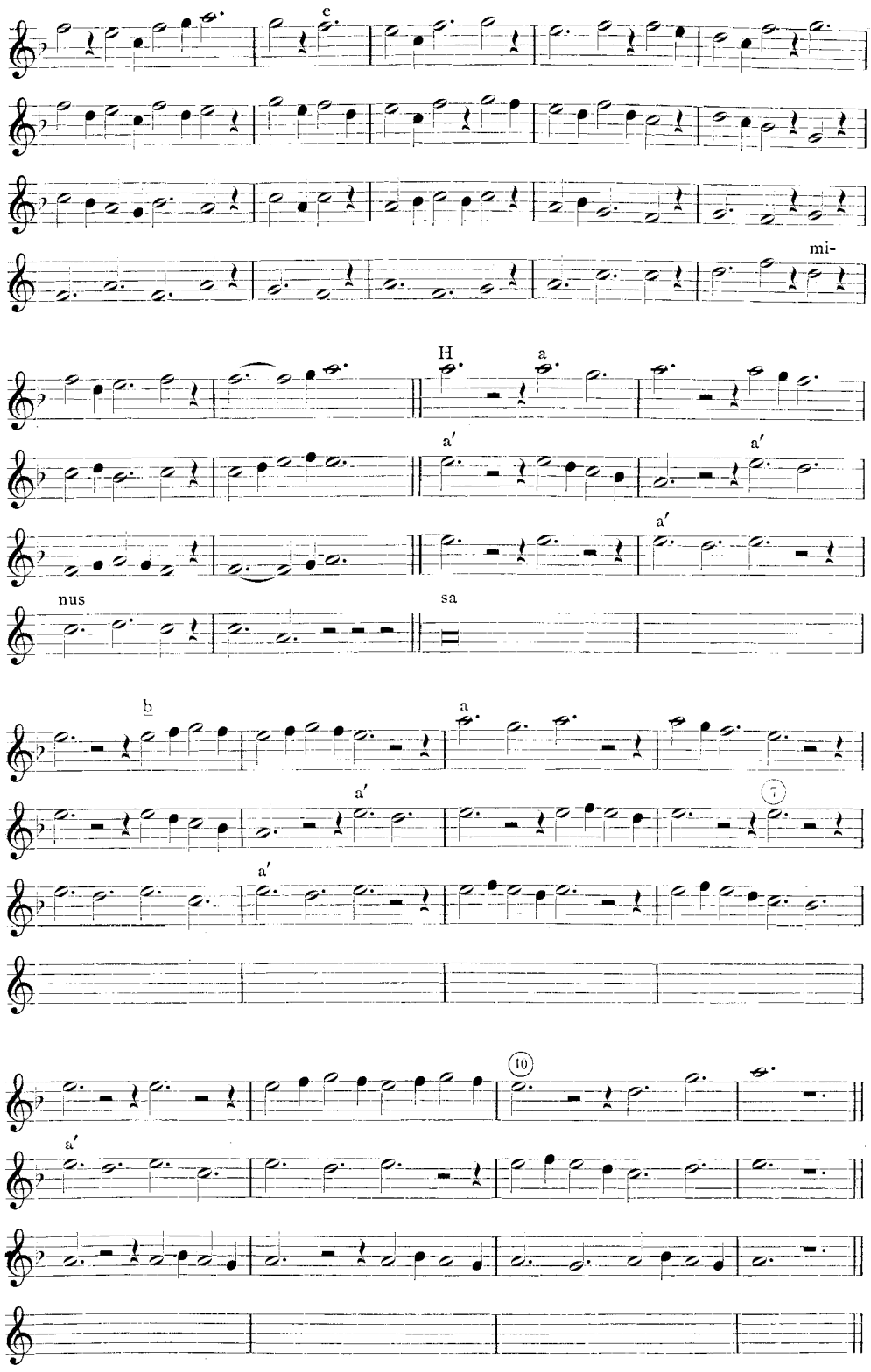


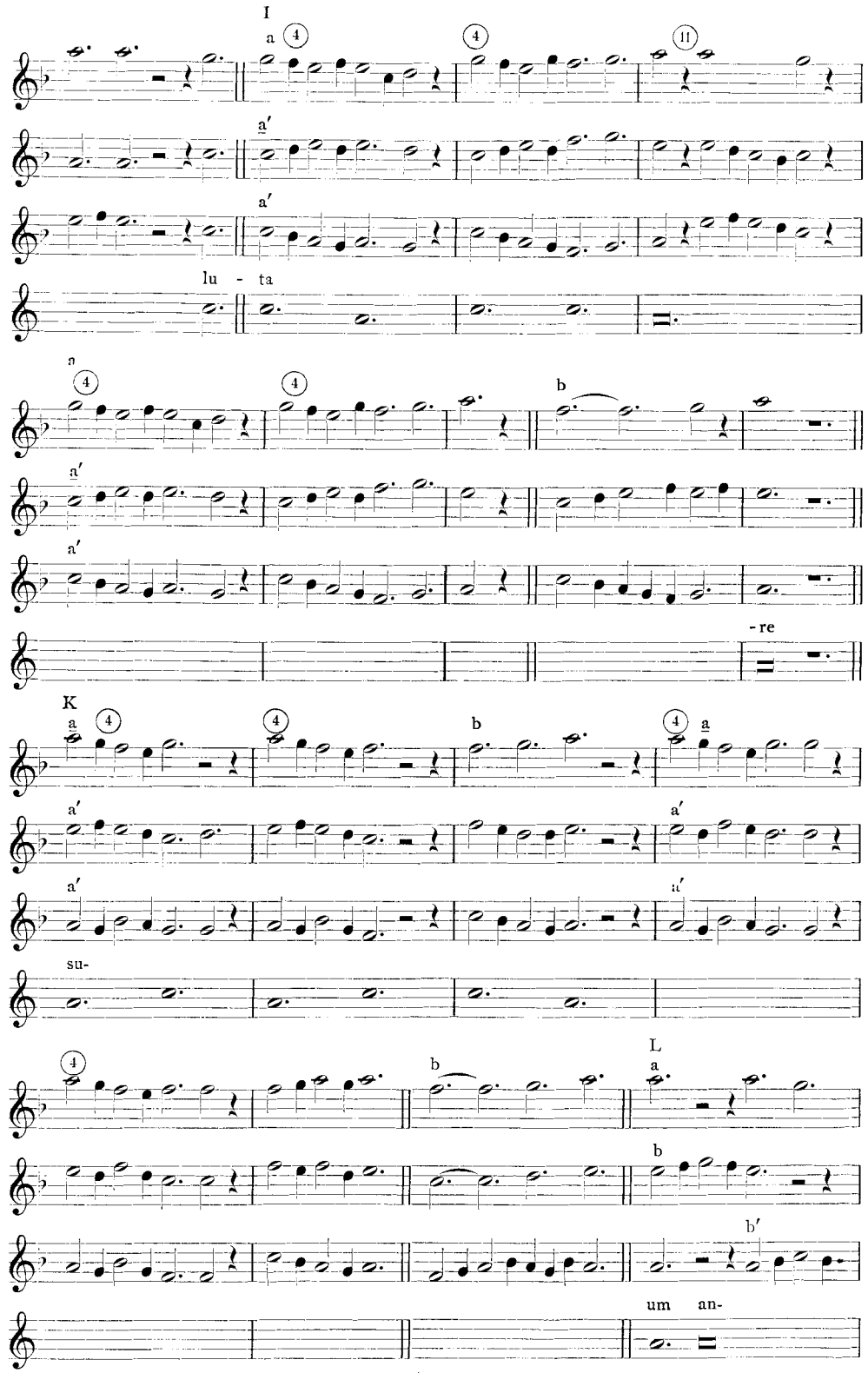

5
b
b
4
a′
a
b′
6
a
d
b
b
a′
4
c
b′
c
b
4
b
C
4
a
c
4
a
b
b
b
b
tum

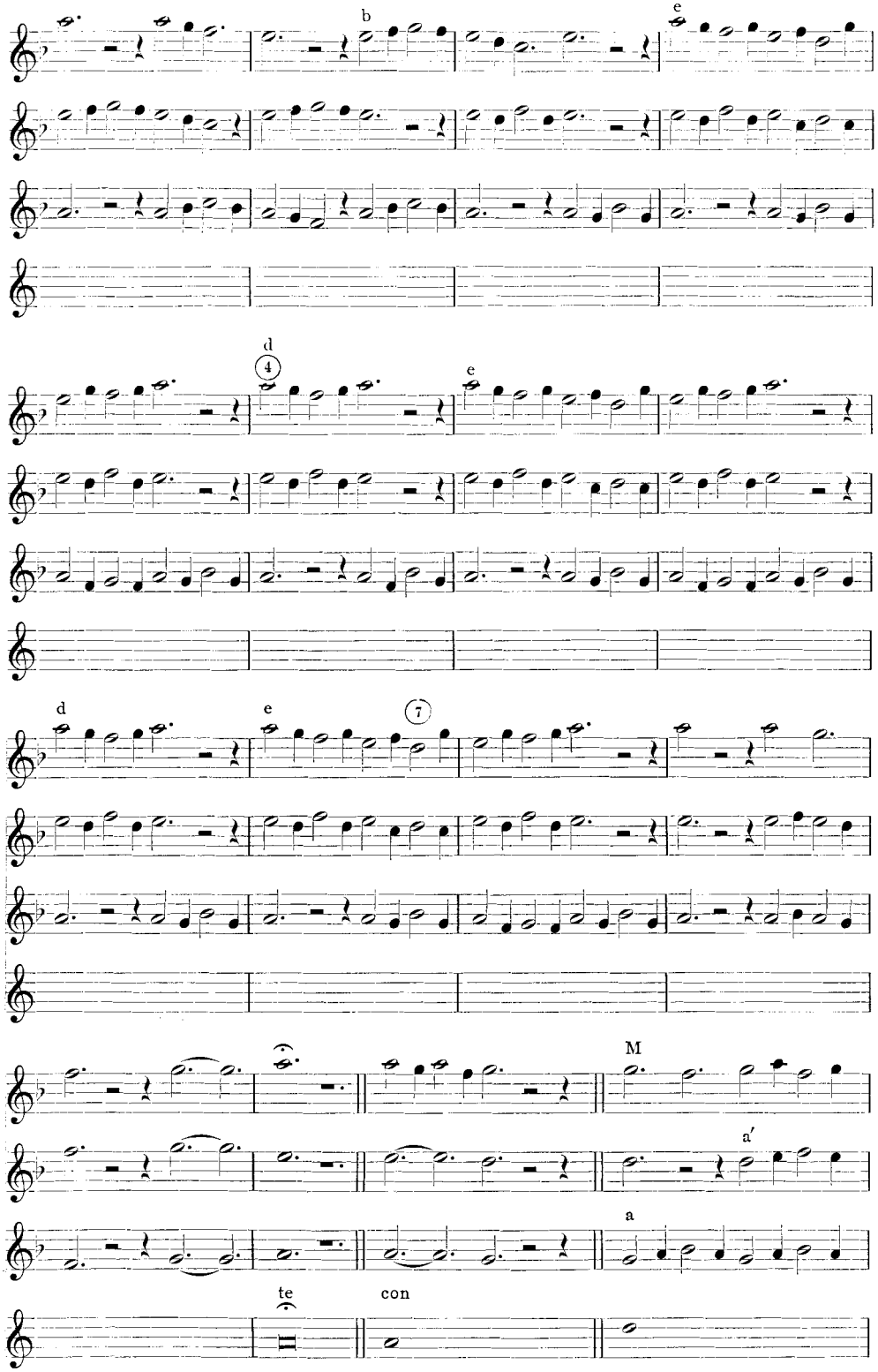

c
c
b
b′
b′
c
b
fe
D
a′
a′
b′
a′
b′
b′
a
a
b
b
E a′
b′
a′
1
b
b
a

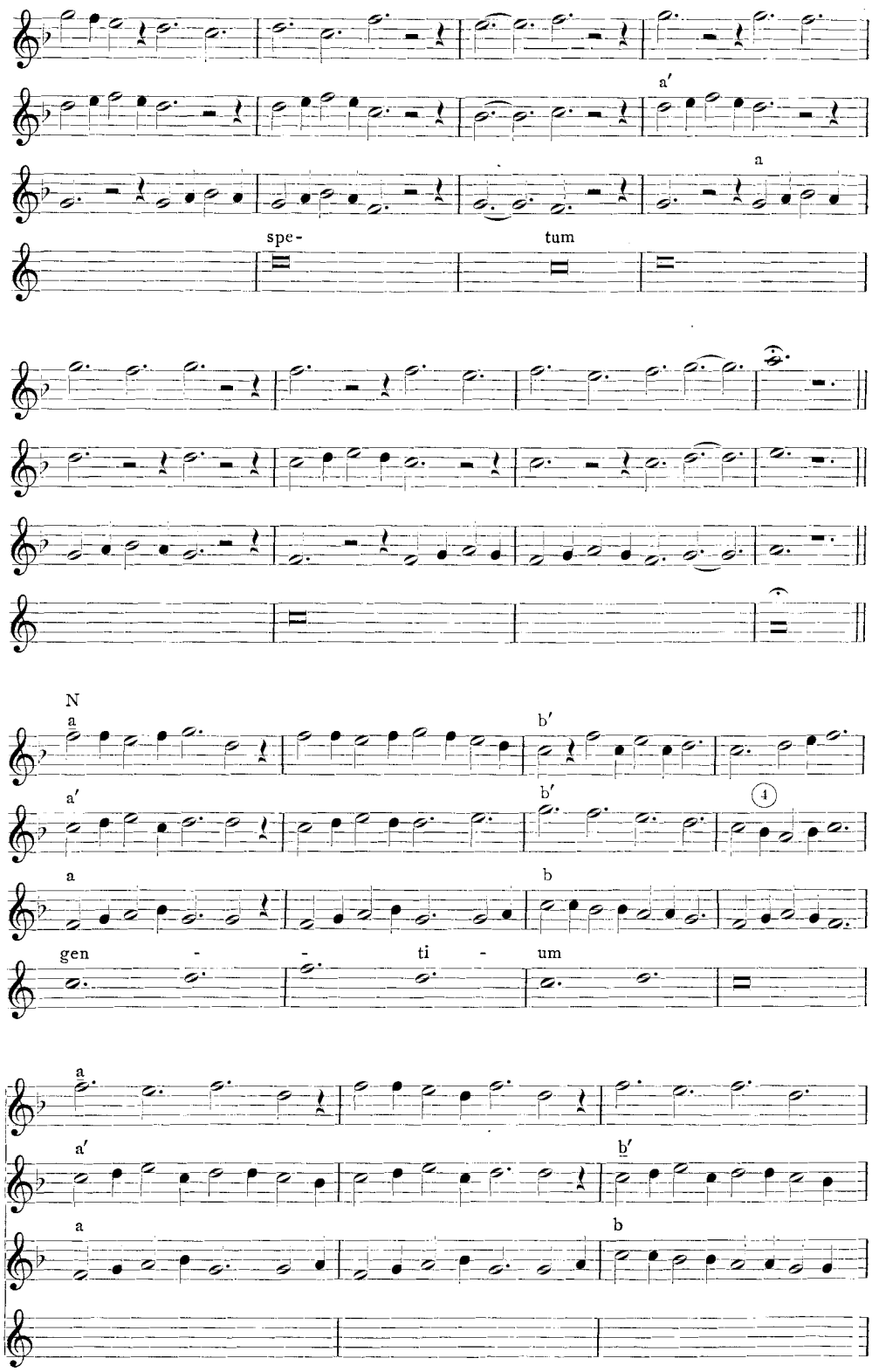

a′
a
7
F
cit
b′
c′
b
c

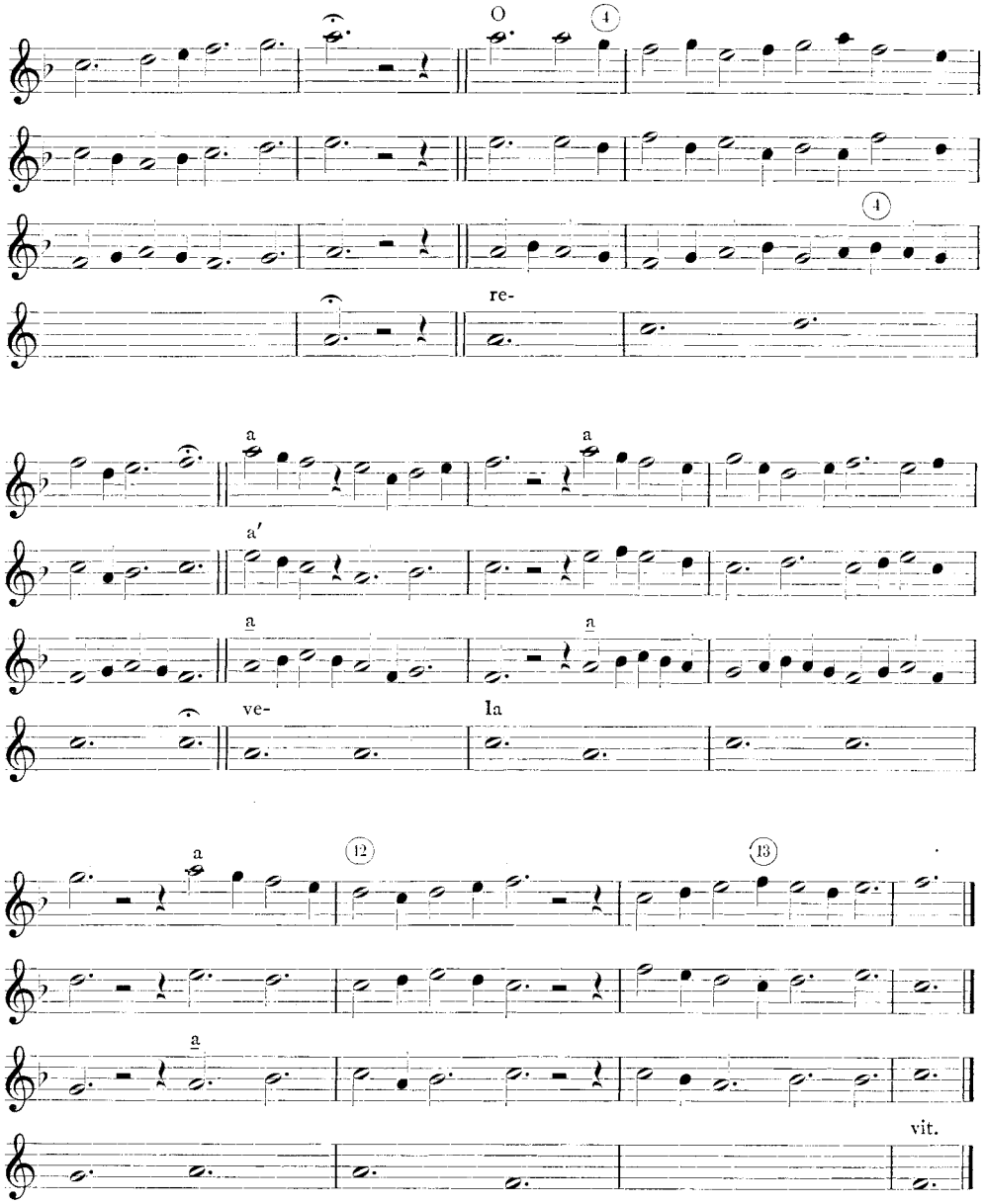

a
c′
c′
c′
c′
c
c
c
8
G
do-
9
4
4
4
4
4


e
mi-
H
a
a′
a′
a′
nus
sa
b
a
a′
7
a′
10
a′


I
a
a'
a'
lu - ta
a
b
a'
a'
-re
K
a
b
a
a'
a'
a'
a'
su-
L
a
b
b'
um an-


b
e
d
4
e
d
e
7
M
a'
a
te
con


a'
a
spe-
tum
N
a
b'
a'
b'
1
a
b
gen - - ti - um
a
a'
b'
a
b


O
4
re-
a
a
a'
a
a
ve-
la
12
13
a
a
vit.

Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber

Von

Richard Engländer, Dresden

Jede Stadt, die ein musikalisches Kulturzentrum ist oder danach strebt, es zu werden, entwickelt einen Typ, der in gewissem Umkreis bleibend ist. C. M. v. Weber hat einmal während seiner Prager Zeit den Vorschlag einer musikalischen Topographie[1] gemacht. Für Gedankengänge dieser Art, die sich von Haus aus auf den praktischen Zweck des reisenden Virtuosen bezogen, konnte er später in Dresden eine höhere Bestätigung finden. Hier ist das musikalische Profil scharf umrissen, es hat sich von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an im wesentlichen erhalten. Es ist die Stadt des Hofes, der höfischen Musik. Es ist die Opernstadt par excellence, die Stadt der großen Oper italienischer Haltung, die Stadt der italienischen Melodie. Wie anders Leipzig! Dem die evangelische Kirchenmusik, der musikalische Eifer der studentischen Kreise, der künstlerische Ehrgeiz der Kaufmannschaft und daneben ganz bescheiden der Gedanke an deutsche Opernkunst das Gepräge geben.

Denken wir an das Dresden in der Zeit Hasses. Auf den Hof konzentriert sich alles musikalische Geschehen. Hofoper und Musik der katholischen Hofkirche stehen im Brennpunkt. Ist von Konzert oder von Instrumentalmusik die Rede, dann ist wiederum zunächst die Hofmusik gemeint. Gerade bei ihr aber ist eine breitere Öffentlichkeit, die bei Oper und Kirchenmusik immerhin, in Distanz gehalten, noch einige Geltung hat, in der Regel ausgeschaltet. Das musizierende Dresden, soweit es dem höfischen Glanz entrückt ist, und der musizierende Hof, soweit er sich vom übrigen Dresden fernhält, sie gehen einander kaum etwas an. Der „göttliche" Hasse braucht sich um das profanum vulgus nicht zu kümmern, braucht um Beliebtheit nicht zu buhlen. Die Hassezeit ist ein fester Begriff, die Vokalmelodie hat darin die Führung. Sicher ist um 1750 im Hofkonzert wie in der Kirche Wichtiges an instrumentaler Kunst geboten worden. Quantz und Abel sind von Dresden ausgegangen. Der Geiger Pisendel († 1755), später die Klavierspieler und Organisten August und Binder bedeuten ein Dresdner Programm, geben einer wichtigen Dresdner Schule in Violin- und Klavierkonzert Relief. Und natürlich sind Opern- und Oratoriensinfonien Hasses, ist sein Flötenkonzert, seine Cembalosonate auch in Hofkonzerten gespielt worden. Aber selbst wenn nicht die wenigen erhaltenen Daten über das Programm höfischer Veranstaltungen dafür sprächen, so ergäbe sich aus dem Charakter der Epoche, aus dem kulturellen Ehrgeiz Friedr. Augusts II.[2] doch immer wieder dies: auch im Kammerkonzert ist der berühmte

[1] G. Kaiser, C. M. v. Weber, sämtliche Schriften (1908), S. 15ff.

[2] Er war schon als Kurprinz, unter der Regierung Augusts des Starken die treibende Kraft in Opernangelegenheiten.

Kastrat, sind die Opernarie und die italienische Solokantate in Dresden wichtiger als die Triosonate oder das Instrumentalkonzert, die den Solisten der kurfürstlichen Kapelle Ehren einbringen konnten.

Die vokale Hauptlinie wird befestigt durch das Erscheinen Maria Antonias in Dresden (1747). Schon die Kurprinzessin und ebenso dann die Kurfürstin und Kurfürstinwitwe will als Dichterin, Komponistin, Sängerin zugleich im Mittelpunkte stehen. Die Kammermusik ihres musikalischen Beichtvaters und Gesangmeisters Porpora, die Klaviersonaten, die ihr Binder 1759 widmet, sie interessieren sie weniger. Sie läßt den Kapellmeister am liebsten in der Rolle des Begleiters verschwinden, und wenn es Hasse selbst ist, befiehlt Sänger in ihre Appartements zum Konzert, um mit ihnen zu alternieren. Es bedarf schon eines solchen Instrumentalwillens, wie ihn Friedrich der Große besaß, um die Dresdner Einseitigkeit von 1750 zu durchkreuzen. Obwohl Verehrer von Hasses Arienkunst, verlangt Friedrich d. Gr. bei seinem Dresdner Besuch inmitten des Siebenjährigen Krieges vor allem, täglich mit Musikern der kurfürstlichen Kapelle zusammen zu musizieren[1]. Es genügt auf der anderen Seite eine Stillegung der höfischen Musikpolitik aus äußeren Gründen, damit zugleich mit einer städtischen, nicht-aristokratischen Opernpflege der Gedanke öffentlicher Instrumentalmusik zum Wohle des einfachen Dresdner Bürgers sich vorwagt. Pietro Moretti, der italienische Intermezzi und deutsche Komödien zu bieten hat, richtet in der Fastenzeit 1762 ein Collegium musicum ein[2]. Hier haben wir in aller Bescheidenheit die Anzeichen eines Umschwungs, einer Neuorientierung, einer gewissen Umfärbung des Begriffs: öffentliche Musikpflege in Dresden.

Der Umschwung soll bald noch deutlicher zutage treten. Der Schluß des Siebenjährigen Krieges und der plötzliche Tod Friedrich Augusts II. mit all ihren Folgeerscheinungen auf künstlerischem Gebiet — dem Abgang Hasses, dem Sturz der großen Oper — schaffen eine veränderte Situation. Sie läßt sich trotz Gegenanstrengungen (Naumanns „Titus“ 1769!) nicht wegleugnen. Der höfische Schimmer, der auf einem engen Kreis musikalischer Veranstaltungen lag, verblaßt. Die Opera buffa, die der Pächter des Kleinen Theaters betreut, schlägt Brücken. Die kurfürstlichen Kapellmeister wissen nicht mehr genau, wo sie hingehören. Auf den höfischen Betätigungskreis können sie sich nicht mehr so unbedingt verlassen. Vielleicht wird der Instrumentalmusik gewonnen, was der Opernglanz eingebüßt hat. Noch scheint es ungewiß, welche musikpolitischen Ziele der Sohn der ehrgeizigen Maria Antonia auf die Dauer verfolgen wird. Den bekümmern vorerst andere Sorgen. Das Sparsamkeitsgebot, von dem Administrator, Prinzen Xaver, immer wieder dick unterstrichen, ist ein Hohn auf das einheitliche Gefüge der Kapelle. So scheint auch für das Hofkonzert wenig zu hoffen. Wiewohl es bald bekannt wird, daß der junge Kurfürst hinter verschlossenen Türen als Klavier- und Partiturspieler exzelliert, daß er ein Freund und Kenner der Instrumentalmusik ist. Burney[3] erfährt davon und berichtet:

[1] Dazu Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, S. 393ff. u. 420.
[2] Mennicke, S. 423; R. Haas, im Neuen Arch. f. Sächs. Gesch. XXXVI, S. 83.
[3] Tagebuch einer musikalischen Reise III (Hamburg 1773), S. 18.

„Der Churfürst ist etwas zurückhaltend in seinem Betragen. Naumann, sein Kapellmeister, und Gaßmann hatten mir gesagt, daß er auf dem Claviere sehr fertig und meisterhaft vom Blatte weg accompagnierte, aber so furchtsam wäre in anderer Gegenwart zu spielen, daß selbst die Churfürstin, seine Gemahlin, ihn kaum einmal gehört hätte".

Die kurfürstliche Privatmusik spielt sich meistenteils zwischen dem jungen Herrscher, einem seltsamen Eigenbrötler, und seinem musikalischen Sekretär und ersten Musikpädagogen, dem Hoforganisten Peter August ab[1]. Die Hofkapellmeister Naumann, Schuster, Seydelmann geben in Dresden nur Gastrollen. In Italien steigern sie Können und Ruhm. Sind sie zu Hause, so haben sie alle Hände voll mit dem Bustellischen Buffodienst zu tun, von dem sie sich doch nach Möglichkeit zu drücken suchen, während Kapellmeister Fischietti, der Renommier-Italiener, auf den man alle Hoffnung setzte, dauernd krank gemeldet ist. Wie soll da die Instrumentalmusik blühen? Kaum, daß das Gerippe instrumentalen Dienstes sichtbar wird.

Oper und Schauspiel haben ihre Zwischenaktsmusik. So kann zuweilen ein erster Geiger der Kapelle wie der junge Carl Hunt oder ein berühmter Gast wie Lolli mit einem älteren Instrumentalkonzert brillieren[2] In der Kirche hat die Instrumentalmusik ein gewichtiges Wort. Dabei ist, angesichts der mäßigen vokalen Verfassung um 1770, nicht selten aus der Not eine Tugend gemacht worden. Händel, Corelli, Geminiani halten sich lange Zeit. Stamitz und Abel, Haydn und Vanhall, Sinfonien moderner Italiener werden aufgelegt. Kapellmitglieder können sich mit „Mittelpiecen zur Opera buffa" und Kirchensinfonien einen schönen Nebenverdienst schaffen.

Die höfische Kammermusik läßt sich in jenen frühen Regierungsjahren des Kurfürsten kaum in regelmäßige Bahnen drängen. Es fehlt an klaren Richtlinien, an einer ständigen und umsichtigen Materialbeschaffung, an einer vollen Verantwortlichkeit. Ohne rechte Lust wird die Dienstverteilung zwischen Fischietti, Schürer, Naumann, später, nach 1772, zwischen Schürer, Naumann, Schuster, Seydelmann vorgenommen. Musiker älterer und jüngerer Richtung stehen sich hier ohne Fühlung gegenüber. Von einer täglichen Dienstleistung kann im Gegensatz zu anderen Höfen jener Zeit nicht die Rede sein. (Die tägliche Musik des Kurfürsten, das Interessengebiet P. Augusts, war, wie gesagt, inoffiziell und privatissime gehalten). Aber Umrisse und Absichten sind dennoch zu erkennen. Von Accademie und Tavole di ceremonie sprechen 1770 die Verträge der Opernsänger, einen alten Brauch bestätigend. Fürstlicher Besuch oder die Anwesenheit bekannter Künstler, wie 1779 der Sängerin Mara[3], veranlassen musikalische Zwischengänge bei der Tafel in Dresden. Akademien, bald von häuslich musikalischem Zuschnitt, bald

[1] Es ist kein Zufall, daß P. August und S. Binder gerade in der Zeit zwischen 1763 und 1770, also während der Entwicklungs- und Studienjahre Friedrich Augusts viel Klaviermusik schreiben. Die Widmung der Binderschen „Clavecin-Trios" (Breitkopf 1763) spricht von des Prinzen „außerordentlicher Lust und Fähigkeit zur Music, und bewundernswürdiger Geschicklichkeit auf dem Clavecin".

[2] Engländer, Naumann, S. 104, Anm. 4.

[3] Monatl. Samml. Dresdn. Merkwürdigkeiten 1779, S. 20: Während der Manöver speisen Prinz Heinrich und andere Prinzen und Generäle mittags beim Kurfürsten, „allwo die vortreffliche erste Sängerin Sr. Majestät des Königs von Preußen, Mad. Mara, sich bey der Tafelmusik hören ließ."

in mehr konzertmäßiger Form, werden vorerst in engen Grenzen gehalten. Wird ein Hofkonzert großen Stils angesetzt, so muß schon die Initiative Maria Antonias im Spiele sein oder ein besonderer diplomatischer Anlaß dahinter stecken[1].

Sehr begreiflich, daß die jungen und fortschrittlichen Hofkapellmeister, denen die Hände stark gebunden waren, und die sich nicht gerade als stolze Nachfolger der Hasse und Porpora fühlen konnten, sich nach einem Betätigungsfeld von größerer Spannweite umsehen. Sie schielen nach dem hohen Adel. (Die Namen der Grafen Brühl und Schönberg, der nordischen Gesandten Knuth und Löwenhjelm, der russischen Fürsten Beloselsky und Pioutatine tauchen auf.) Sie hoffen auf das Bürgertum. Denn dies Bürgertum, bisher Zaungast der katholischen Kirchenmusik oder auf die italienische Oper angewiesen, will selbständiger werden. Was es in der evangelischen Kirchenmusik[2] oder in den simplen Genüssen von Gartenkonzerten an Eigenem zu bieten und zu finden hat, genügt ihm nicht mehr. Es sucht nach weniger traditionsbestimmten als zeiterfüllten Zentren musikalischen Erlebens. Die Barriere zwischen Intelligenz, höherem Bürgertum, kunstfreundlichem Adel fällt. Die Abel Seylersche Theatertruppe rückt mit ihrem deutschen Programm an und erfüllt das gesamte Dresdner Kunstleben mit Explosivstoff[3]. Die Folgen zeigen sich in einer raschen Verbreiterung der Basis des Kunstinteresses und des Kunstbetriebes.

Für das öffentliche Konzert, für das Niveau und für die Ziele der Hausmusik sind die Antriebe nicht geringer als für das musikalisch-theatralische Gebiet. Der Adel springt mit Freuden dort ein, wo der Hof sich zurückhält. Wie in der Zeit Hasses kommt ein Stagnieren oder Pausieren der italienischen Oper dem Gedanken des öffentlichen Konzerts zugute. Was in den Donnerstag-Konzerten des Grafen Schönberg noch stark aristokratische Züge trägt[4], wird in der Form des Bassemannschen Konzertes eine Angelegenheit der ganzen Stadt. Dresden, bisher allzu ängstlich und ohne Initiative, vergißt auf einmal alle Rücksichten auf das künstlerische Vorrecht des Hofes; die Beziehungen zu der städtisch-bürgerlichen Musikpflege Hillers in Leipzig werden enger geknüpft. Wenn auch das Motto: Deutsche Oper zunächst zieht (Naumanns deutsch-schwedische „Cora" im Konzert!), so wendet sich doch der Blick bald nach allen Richtungen. In diesem Bassemann-Neumannschen Konzert sollten, wie Gerber feststellt[5], alle „neu hervorgehenden Werke der größeren lebenden Tonkünstler ertönen", es war als „Freistatt gegen die epidemische Frivolität des Zeitgeschmacks" gedacht.

---

[1] Von einem Instrumentalkonzert der kurfürstlichen Kapelle im Hause des englischen Gesandten Osborn 1772, Burney zu Ehren, berichtet dieser (Tageb. III, 21). Eine Hasse-Sinfonie (also Ouvertüre!) eröffnet, die Solisten der Kapelle (Flöte, Oboe, Geige) zeigen sich in Instrumentalkonzerten, dabei ist Nardini der wichtigste Autor. In einer Sinfonie von Vanhall taucht auch schon Wiener Kunst auf. „Während des Konzerts gingen alle fremden Gesandten aus und ein ... Die vornehmsten Leute in Dresden waren zugegen."

[2] Burney (Tageb. III, 26) über die Musik in der Frauenkirche: „An Sonn- und Festtagen führen die Chorsänger in dieser Kirche oftmals Cantaten auf, welches Wort im Deutschen die englischen Anthems ausdrückt. Sonst singt die ganze Gemeine im Einklange bloß von der Orgel begleitet. Nie habe ich ein edleres Chor gehört als dieses, welches vielleicht durch die Form des Gebäudes der Kirche viel gewann."

[3] S. dazu meinen Aufsatz in der ZfM III, 1 ff. („Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts").

[4] Darüber Engländer, Naumann, S. 58, Anm. 2.

[5] Neues Lexikon, Art.: Leopold Neumann.

Durch diesen Austausch, diese Blutzufuhr, durch die neue Parole: Los von der italienischen Zwangsjacke, los von dem höfischen Diktat: muß auch die Dresdner Hausmusik ein ganz neues Gepräge bekommen. Das deutsche Lied, vom Freimaurertum angespornt, wagt sich vor und findet seine Lokalfarbe. Verleger wie Breitkopf und Hilscher interessieren sich und zeigen Wagemut. Notenverleihanstalten haben Zulauf, gewinnen immer mehr Freunde und Kunden[1]. Die junge Dresdner Komponistengeneration der Naumann, Schuster, Seydelmann, sieht neue Wege und darf ihnen unbekümmert nachgehen. Denn — das ist das Wichtigste — all diese Vorgänge strahlen auf den Hof und auf die Einstellung des Hofes zum Musikbetrieb zurück. Die Direktiven, die Bondini 1778 erhält, das rein deutsche Intermezzo, in dem Werke wie der „Alchymist" Schusters, die „Arsene" Seydelmanns unter höfischem Protektorat entstehen, sind die auffallendsten Symptome. Selbst, nachdem Monodram, ernstes Singspiel, deutscher Ariengesang in Dresden vor dem wiedererstandenen Italienertum sich nochmals zurückziehen müssen (nach 1783), bleiben doch die Nachwirkungen im gesamten musikalischen Organismus und bei allen künstlerisch Empfänglichen deutlich zu spüren. Nicht allein die Modernisierung des italienischen Opernwesens selbst beweist, daß der Boden aufgewühlt ist, die Stillage und die Zielgebung von Grund auf geändert sind. Dort, wo nicht das gesungene Wort, wo nicht eine traditionell herrschende Gesangskunst den Tatbestand verschleiern, ist es noch klarer zu erkennen, in der Instrumentalmusik, die nun in breitem Strom einzieht. Gleichgültige oder ängstliche Gemüter muß die entschiedene Stellungnahme des Hofes gerade auf diesem Gebiet verblüffen, die sich trotz kürfürstlicher Exklusivität nicht verheimlichen läßt.

Zugleich mit der deutsch-bürgerlichen Bewegung um 1780, mit der Aktivierung der Kapellmeister in traditionsfernen Bezirken steigert sich das Interesse des Hofes für neueste Literatur an Kammer- und Orchestermusik auffallend. Der Kurfürst selbst, gegenüber deutscher Gesangskunst und infolgedessen gegenüber deutscher Oper skeptisch, fühlt sich hier in seinen intimsten Neigungen aufgerufen, sieht seinen künstlerischen Weg vorgezeichnet, findet einen inneren Anlaß, aus seiner Reserve herauszutreten. Aus der Fülle musikalischer Anregungen, die in wenige Jahre zusammengedrängt sind, kann jeder aufgreifen, was ihm behagt. Die jungen Hofkapellmeister brauchen sich in ihrer Produktion keinen Zwang mehr aufzuerlegen. Maria Antonia († 1782) muß auf ihre alten Tage erleben, wie auch in musikalischer Hinsicht ihr Kurs ins Schwanken gerät. Der Kurfürst gibt Befehl auf Befehl, Instrumentalmusik aus aller Herren Länder heranzuschaffen. Er erteilt Kompositionsaufträge. Neefe schreibt für die kurfürstliche Kammermusik ein Klavierkonzert[2]. Die Musik des sächsischen Hofes gewinnt ein verändertes, scharf profiliertes Aussehen[3].

Als Formgattungen bevorzugt sind: Klavierkonzert, Kammermusik mit Klavier (Quintett, Quartett, Trio) und reine Klaviermusik (Sonaten, „Piecen", Variationen). Die Sinfonie steht weit zurück. Sie spielt wohl in der Kirche, nicht aber in der

[1] S. dazu den Aufsatz A. Liebschers im Dresdner Anzeiger 1909 („Das musikalische Leben in der kursächs. Residenz um die Wende des 18. Jahrhunderts„).

[2] Selbstbiographie (hrsg. von Einstein), S. 12. Vgl. ZfM XIII, 2.

[3] Vgl. dazu meinen Aufsatz: „Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik" (ZfM XIII, 1). Genaue Angaben über das Repertoire auf Grund der archivalischen Quellen werde ich im „Neuen Archiv f. sächsische Geschichte" bringen.

eigentlichen Hofmusik eine wesentliche Rolle. Der Kirchenzweck trifft sogar auf Haydn zu, der als Vertreter der Sinfonie fast ein Monopol hat. Von Komponistennamen und Schulen, die — von Dresden abgesehen — beteiligt sind, gilt im übrigen dies: Im Anteil Norddeutschlands dominiert der Name Bach. (Der Vorname wird in den „Berechnungen" nicht genannt. Es handelt sich vorwiegend um Carl Phil. Emanuel, wie schon die Unzahl von Klavierkonzerten beweist. Aber auch Joh. Christian dürfte zuweilen gemeint sein, und erst recht Joh. Sebastian, s. die Erwähnung von Fugen.) Weiter treffen wir vor allem vor 1780: Reichardt, Löhlein, Nichelmann, Benda, Janitsch, später Hässler, auch den quasi-Mannheimer Eichner. Mannheim und sein Anhang ist nicht zahlreich, aber gewichtig vertreten, und zwar gerade um 1780 mit Schobert (Sinfonien, Quartette) und Stamitz (offenbar Carl), später u. a. mit Sterkel, Rosetti. Für den Import von Italienern sorgt Konzertmeister Babbi. Sie kamen vorwiegend für Gebrauchssinfonien in der Kirche in Betracht (u. a. Anfossi, Boccherini, Sarti, daneben der Bonner Kapellmeister Lucchesi). Das auffallendste Merkmal der „Berechnungen" ist, daß von 1780 an bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts die Wiener zusehends in den Vordergrund rücken. Haydn ist Favorit für die Sinfonie und die Klaviersonate, Mozart (in der Sinfonie fehlend) seit 1786 ständiger Gast im Klavierkonzert und in der Kammermusik. Hoffmeister, Vanhall, Kozeluch und allen voran Pleyel sind Lieblinge. Wagenseil, Dittersdorf erscheinen schon vor 1780. Beethovens Trios op. 1, seine ersten Klavierkonzerte werden sofort nach ihrem Erscheinen in Dresden angeschafft.

Was eine so systematische Pflege des neuen Instrumentalen im Rahmen der Hofmusik für den musikalischen Gesamthabitus der Stadt zu bedeuten hat, kann man sich denken. Feine Fäden verbinden jetzt die private und interne musikalische Kunst des sächsischen Hofes mit vielen Kreisen der Residenz. Die Doppelstellung eines Naumann, Schuster, Seydelmann bei Hof und im künstlerischen und literarischen Leben der Stadt bürgt dafür.

Dennoch bleibt ein Zwiespalt. Es ist um 1800, d. h. vor dem Auftreten Paërs, fast so, daß die italienische Oper das zahlende und selbständig urteilende Publikum mehr interessiert und zur kritischen Betrachtung reizt als den Hof[1]. Geschriebene oder gedruckte Sammlungen von Einzelnummern aus Lieblingsopern, womöglich in deutscher Übersetzung, finden reißenden Absatz. Die Fragen der Vokalmusik behalten im Blickfeld städtisch-bürgerlichen Musikstrebens immer wieder die Hauptrolle. Nur dem schärfer spähenden Auge offenbart sich der Sachverhalt. Ein gegenseitiges Versteckspiel trübt das Bild. Die Kammermusik des Hofes auf der einen Seite, das egozentrische Musiktreiben in einzelnen Bürger-, Künstler-, Adelshäusern auf der andern! Wir sind nicht in Leipzig. Der Gedanke eines öffentlichen, künstlerisch vollwertigen „wöchentlichen Konzerts" läßt sich in Dresden nicht so leicht durchsetzen, wie es zuerst den Anschein hat. Die stolzen und produktiven Unternehmungen, die mit der deutsch-nordischen Welle um 1780 aufkamen, halten nicht stand. Das Bassemannsche Konzert geht schon 1782, nach dem Tode seines Gründers, wieder ein. Hartnäckig, aber ohne dauernden Erfolg, versucht Schuster mit Subskriptionskonzerten, gestützt auf einen Teil der kurfürstlichen Kapelle, der Idee immer

[1] G. Körners Urteil 1805 (Schillers Briefwechsel mit Körner, Leipzig 1874, II 486): „Überhaupt ist das Publikum der Oper hier im Ganzen gebildeter als das Publikum des deutschen Theaters".

wieder Leben zu geben[1]. Der Kleinbürger folgt lieber dem sonntäglichen Ruf beliebter Militärkapellen, die in besonderen Fällen „distinguierte Personen aus dem Militär- und Zivilstande" ausdrücklich zum Besuch auffordern[2] und u. a. 1793 die „Zauberflöte" in Konzertform „mit aller dazugehöriger Instrumental- und Vokal-Musik" zu bieten haben[3]. Der prächtige, alles verbindende Schwung, das anspruchsvolle Niveau von 1780, sie verflüchtigen sich zu der Behaglichkeit von Übungs- und Aufführungsabenden verschiedener ausgesprochen dilettantischer Vereinigungen, die nur gelegentlich auf die Mitwirkung von kurfürstlichen Kammermusikern rechneten, oder zu standesgebundener Geselligkeit, die hie und da musikalische Leckerbissen im Programm mitführte[4]. Einzelne Abende auswärtiger Virtuosen beleben das Bild.

So läßt sich im März 1780 Röllig, von Hamburg kommend, im Hotel de Pologne (dem bevorzugten Konzertlokal) „auf dem seltenen und vorzüglichen, aus gläsernen Glocken zusammengesetzten Instrumente, Harmonica für die zahlreiche Versammlung des hohen Adels und anderer Kenner hören"[5]. 1787 erscheiut Carl Stamitz aus Mannheim als Bratschist[6]. Im Januar 1783 lassen sich drei Wiener Virtuosen Steinmüller aus der Kammerkapelle des Fürsten Esterházy (und Haydns) auf Waldhörnern in Konzerten und Sinfonien „bald Solo, bald selbander und selbdritte" hören[7].

Im ganzen genommen verzettelt sich das bürgerliche und städtische Musikstreben höheren Grades immer mehr in privaten Zirkeln. Man scheut geradezu das Licht der Öffentlichkeit. Aristokraten, Literaten, Maler schließen sich zusammen. Graf Brühl, Elisa von der Recke und ihre graziöse Schwester Dorothea von Kurland, Anton Graff, der Kreis um Kosegarten, um Johann Leopold Neumann sind hier zu nennen. Der Dresdner Dichterthee der Weberzeit scheint von weitem zu winken. Die Dresdner Komponistentrias erhält Anregungen zu geheimen Experimenten „Für Wenige" (Naumanns „Elegie", Seydelmanns „Circe"). Ein vielgestaltiges Spiel im kleinen entwickelt sich. Die Solokantate, die bei Hof in italienischer Aufmachung von den Tagen Maria Antonias her gern gesehen ist, darf den Angriff auf Schillersche Worte wagen (Naumanns „Ideale"). Das Lied herrscht gleichzeitig in deutscher

---

[1] Dazu Engländer, S. 117 [6]. — Das Schustersche Konzert, nicht wie öfters fälschlich zitiert das Steuerkonzert (dazu Engländer, S. 118, Anm. 4), ist in folgender Notiz der Monatl. Samml. Dresd. Merkw. von 1782 (S. 95) gemeint: „Am 10. Juny war das sog. Steuerconcert in Neustadt, das durch eine sehr glänzende Frequenz des Adels und der Musikfreunde sich auszeichnete, da bekanntlich die Musik in Dresden das allgemein beliebteste Vergnügen der Kenner und Dilettanten ist. Daher auch die große Menge der stehenden Concerte zur Sommerszeit fast in allen Gärten Dresdens".

[2] Dresdn. Anzeigen 1803, 38. Stück.

[3] Dresdn. Merkwürdigk. XLIX, S. 341.

[4] Bei der Namensnennung dieser frühen Konzertvereine herrscht schon in der älteren Literatur vielfach Unsicherheit. Auch für das bei Liebscher (a. a. O.) zitierte „Dilettantenkonzert" bedarf es der Klärung. Bezeichnend übrigens für die Einheit der lokalen Entwicklung ist die Rolle, die im modernen Dresdner Musikleben Vereinigungen wie der Mozart-Verein, der Tonkünstlerverein, ferner die Gesellschaften „Harmonie", „Hoffnung" usw. haben.

[5] Dresdn. Merkwürdigk. 1780, S. 23.

[6] Magaz. d. Sächs. Gesch., S. 187 u. 254.

[7] Monatl. Samml. Dresdn. Merkw. 1783, S. 11. Hier fälschlich unter dem Namen Rosetti zitiert. (Dazu E. F. Schmid in der ZfM XIV, 306.)

Zunge und in der Sprache der Aristokratie (Französisch und Italienisch). Verlegerruf, welcher Popularisierung des Liedes verlangt, hilft Dresden zu einer Konkurrenz Berlins zu machen [1].

Kein Zweifel, wie gesagt, daß das Repertoir der überraschend aufblühenden höfischen Kammermusik in einem Austauschverhältnis steht zu dieser Hausmusik von Stadt und Adel. Aber es handelt sich dabei doch immer nur um einen kleinen Ausschnitt aus der reichen und reinen Instrumentalmusik des Hofes. Die Grundsätze der Wiener Aristokratie gelten nicht für den sächsischen Adel. Sinfonien und Konzerte mit Orchester sind in seinen Häusern kaum erklungen. (Graf Schönberg und der russische Botschafter Beloselsky, sozusagen ein Dresdner Rasumowsky, machen eine Ausnahme.) Instrumente, die im bescheidenen Wechselspiel mit dem Gesang ihre Reize entfalten, werden bevorzugt. Die Laute (Naumann), die Mandoline (Schuster) finden noch immer ihre häusliche Pflege [2]. Die Harfe taucht auf [3]. Die Glasharmonika erobert sich in den achtziger Jahren durch Röllig und Naumann einen besonderen Platz. Der Kurfürst interessiert sich für die Schicksale dieses Instruments und ladet den bekannten Akustiker Chladni mit seiner Glasstahlharmonika 1790 zu Gast. Die Kultur des Klaviers aber steht in Dresden besonders hoch. So kann klavieristische Überlegenheit, die sich auf dem neuen Pianoforte bewährt, wie bei Hof so auch in weitesten Kreisen auf Beifall rechnen. Hässler, Mozart, später Steibelt, Himmel sollen es erfahren.

Mozart wird bei seinem Dresdner Besuch im April 1789 in Begleitung des Fürsten Karl Lichnowsky zu einer abendlichen Akademie bei Hofe aufgefordert, um ein neues Klavierkonzert (*D* dur, Köchel 537) zu spielen. „Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu Gehör". (Briefe II, 294). — Beim Fürsten Beloselsky läßt er sich nach dem Mittagessen hören, es kommt zu einer Konkurrenz mit dem Erfurter J. W. Hässler, der auf dem Klavichord mehr zu Hause ist als auf dem Pianoforte. Im Hotel de Pologne, dem beliebten Konzertlokal, wird mit Ant. Teyber und dem Cellisten Kraft aus der Kapelle des Fürsten Esterházy ein Quartettabend veranstaltet, dabei singt Mad. Duschek eine Menge aus Figaro und Don Juan [4].

Der junge Himmel, damals Schüler Naumanns, erregt 1787 zuerst in Konzerten beim Fürsten Beloselsky und beim Kurfürsten in Pillnitz Aufsehen und tritt in einer eigenen Veranstaltung mit Assistenz der kurfürstlichen Kapelle als Improvisator und als „Virtuose auf dem Klavier und Fortepiano" auf [5].

Der musikalische Cagliostro, D. Steibelt, macht 1800 auch in Dresden Furore, in einer Akademie auf Subskription mit Beteiligung der kurfürstlichen Kapelle im Hotel de Pologne, sowie in Konzerten, die Naumann und Schuster für ihn in ihren

[1] H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes I (1911), S. 318. Hervorzuheben für das Bestreben der Popularisierung ist die Sammlung Wilh. Kriegels, Lieder beym Clavier zu singen (Dresden 1790).

[2] Die Dresdner Landesbibliothek (Mus. 3549 / V 1) verwahrt drei Stücke für Mandoline von Schuster. Vgl. ferner J. Wolf, Handbuch d. Notationskunde II (1919), S. 94 u. Engländer (Naumann); S. 367.

[3] Siehe z. B.: Sechs neue Lieder mit Begleitung des Forte-Piano oder der Harfe. Dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen zugeeignet. Die sehr schöne Komposition der „Erinnerung" (Text von E. v. d. Recke) aus dieser Sammlung habe ich in Liederabenden mit Elisa Stünzner von der Sächsischen Staatsoper wiederholt zur Aufführung gebracht.

[4] Jahn-Abert, Mozart II, 626.

[5] Mag. d. Sächs. Gesch. 1787, S. 316.

Häusern veranstalten. Die technischen Besonderheiten, mit denen er in Konzerten und Potpourris eigener Komposition auf dem wertvollen Pianoforte des englischen Gesandten paradiert, erregen die Dresdner Damenwelt ebenso wie der Klang des Tamburins, mit dem seine Frau, eine junge Engländerin, einer englischen Modeliebhaberei folgend, in Privatzirkeln sein Spiel begleitet [1].

Soviel wird klar: der instrumentale Eifer und Ernst des Bürgertums und der Gesellschaft kann sich mit dem des Kurfürsten nicht entfernt messen. Dafür aber zeigt sich dort deutlicher als im Bereich der höfischen Hausmusik und frühzeitig die Mission Dresdens, die von der Monodrambewegung aus zu der Zeit Webers und seines Adlatus Joh. Miksch hinüberspielt: italienisch-deutscher Kulturvermittler zu sein, deutsche Gesangskunst vom italienischen Boden aus zu entwickeln. Himmel ist Naumanns Schüler. Er kehrt immer wieder nach Dresden zurück, um auf frühromantische Töne zu lauschen. Die Sängerin Amalie Schmalz sucht stets aufs neue Rat im Dilemma zwischen Deutsch und Italienisch. Alle Divergenzen und Unsicherheiten schwinden vor der Macht des Hauses Körner. Es wird zum Mittelpunkt. Hier wird in produktivster Weise, in gedankenreicher Dialogisierung mit Weimar eine Ästhetik der Oper wie der Musik überhaupt entwickelt. Von hier geht in immer wachsendem Maße ein Einfluß auf die öffentliche Meinung aus. Kräftige Initiative weist nach Momenten der Selbstbesinnung und Selbstbescheidung auf breitere Wege hin. Ein freier, demokratischer Zug bereitet sich vor. Die „Schöpfung" Haydns findet in dem berühmten „Vater unser" Naumanns (1799) ihr gewaltiges Dresdner Echo. Das neue Ziel großer deutscher Chorausführungen auf breitester Basis wird auch in Dresden erkannt, die Notwendigkeit eines zentralen städtischen Musiklebens wird wieder erfühlt. Christ. Gottfr. Körner sucht die Begeisterung der „Vater unser"-Aufführungen mit Hilfe einer „Singanstalt", die er in seinem Hause einrichtet, in eine zielbewußte nahe Zukunft überzuführen.

Ein junger italienischer Feuerkopf Ferdinando Paër, der neue Generalissimus der Dresdner Oper nach Naumanns Tode, der zugleich Repräsentant des klassischen Wien von 1800 ist, muß kommen, um auch der höheren Instrumentalmusik ihr öffentliches Recht zu verschaffen. In der Aera Paër, zwischen 1803 und 1806, nicht erst unter Weber, werden Sinfoniekonzerte der Hofkapelle versucht, im Saale des Gewandhauses oder im Hotel de Pologne [2]. Neben den großen Chorwerken, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten", die bald in italienischer, bald in deutscher Sprache gegeben werden, neben gewissen Konzessionen an die Dresdner Opernfreunde, steht hier die Sinfonie Haydns, sogar Beethovens zur Diskussion (1803: die „neue" Sinfonie Beethovens! Freilich — das ist für Dresdens künstlerisches Gesicht bezeichnend — das Publikum geht nicht recht mit. Es scheut vor einem gehobenen öffentlichen Konzerttyp, der sich in der Opernstadt, in der „Stadt der Hofräte",

[1] Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 398 ff. Der bei Engländer, S. 120 Anm. 5 zitierte Brief Naumanns über Steibelt ist, offenbar von den Kopisten, irrtümlich mit der Jahreszahl 1798 versehen worden. Steibelt ist nur Anfang 1800 in Dresden nachweisbar.

[2] Dazu mein Aufsatz: „Ferdinando Paër als sächsischer Hofkapellmeister" (Neues Arch. f. Sächs. Gesch. u. Altertumskunde 1929). Überdies wird die Kapelle jetzt prinzipiell zur Begleitung bedeutender auswärtiger Solisten freigegeben. Früher war das eine Ausnahme (s. z. B. das Konzert von Steibelt 1800: „auf Verwenden des Grafen M . . . spielte die Kapelle", Allg. Mus. Ztg. II 399).

wie später Weber sagt, nicht organisch entwickeln will. Man ist sich der Möglichkeiten der herrlichen kurfürstlichen Kapelle gerade für die neue instrumentale Literatur nicht voll bewußt. Über das „Dilettantenkonzert" (es ist offenbar Nachfahre des primitiven „Steuerkonzerts" aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges) will und kommt man nur schwer hinaus. Immerhin schwingt sich dieses sehr frequentierte Dilettantenkonzert nach 1800 hie und da zu konzertmäßigem Anstand auf, nimmt sich vor allem der „großen Sinfonien des vergötterten Haydn" an[1]. In den Kriegsjahren läßt dann sogar der gesellig verschönte Eifer des „Dilettantenkonzerts" vorübergehend nach. Der jähe Weggang Paërs stört den Entwicklungsgang auf der ganzen Linie. Als Weber in ruhigerer Zeit 1821, anderthalb Jahrzehnt später, den Paërschen Gedanken wieder aufnimmt und Abonnementskonzerte der Kapelle einführt, um die sinfonische Literatur der Wiener Klassik durchzusetzen, muß er von vorn anfangen und findet zunächst wenig Resonanz. Sein Programm entspricht durchaus demjenigen Paërs[2]. Erst in der Epoche Reißiger kommt es dann zu der Popularisierung der Beethoven-Sinfonie in Dresden[3], die nach dem oben Gesagten schon sehr früh, in den Jahren der „Eroica" hier angestrebt wird.

Es ist kein Zufall, daß noch heute in Dresden ein vollgültiger Konzertraum für große Sinfoniekonzerte fehlt, daß der Gedanke des regelmäßigen Sinfoniekonzerts längst nicht so fest verankert ist im musikalischen Bewußtsein der Stadt wie etwa in Leipzig. Ein besonderes musikalisches Gesetz gilt. Der deutsch-italienische Ausgleich ist die Geheimformel, die schon im 18. Jahrhundert anklingt und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts immer deutlicher nach Erfüllung drängt. Die dichterisch-musikalisch-malerische Einheit der Stadt will in den geschichtlichen Moment ihrer Realisierung gelangen. Der landschaftlich-kulturelle Zauber wird allmächtig. In ihm aber wird immer ein Schuß Italienertum enthalten sein. Weber mußte kommen, nicht allein um zu diktieren, sondern auch, um geheime Anregungen aufzunehmen und für das deutsche Programm nutzbar zu machen. Dabei aber kann der Typ des Konzerts als Form öffentlichen Musizierens, kann die reine Instrumentalübung nie ohne Fesseln, ohne gesellige Einengung im künstlerischen Kontrapunkt mitspielen. Selbst wenn nicht dieses merkwürdige unfreie Verhältnis, dieses Belauern im Mit- und Zueinander von Hof und Gesellschaft wäre, das wir aus der Weber-Biographie kennen, würden noch immer genug Momente der Zurücksetzung der Instrumentalkunst, der vokalen Einstellung übrigbleiben.

So ist das Dresdner Bild voller gedeckter Farben. Eine kulturgeschichtliche Erscheinung und Situation von solcher Bedeutung, wie es die Wiener Klassik ist, kann in einem Kulturzentrum wie Dresden nicht ohne Wirkung, ohne Parallelbewegung bleiben, sie kann ihren Sinn an dieser Stelle nicht plötzlich einbüßen. Jedoch immer wieder nur auf Umwegen, auf Nebenpfaden treffen wir auf Wechselbeziehungen[4].

[1] Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 318. Noch ein Jahr zuvor klagt die Allg. Mus. Ztg., daß man nur Interesse für Dinge wie die Ouvertüre zu Kauers „Donauweibchen" habe.

[2] Dazu Max v. Weber, C. M. v. Weber, III, 363.

[3] Dazu K. Kreiser, Reißiger (1917) und P. Jering, Beethovenpflege im vormärzlichen Dresden (Dresdner Anzeiger v. 16. Dez. 1920).

[4] S. dazu auch meinen Aufsatz: „Wiener Klassik und Dresdner Musikleben um 1800" (Wissenschaftl. Beil. d. Dresdn. Anz. v. 1. Mai 1928).

Es ist, als fürchte man sich, dem lokalen Kunstgesetz der Stadt zuwider zu handeln, das die Musik als Wortarabeske (Hasse) oder als Worterfüllung (Weber) wünscht, alle selbständig-musikalischen Formziele mehr unter der Hand erledigt haben möchte, von den Erschütterungen eines musikalischen „Sturm und Drangs" und einer Überempfindsamkeit aus, ohne viel Zwischenglieder in die Romantik hineintreibt, ja selbst Quasi-Italiener (Naumann) in diesem Sinne lenkt. Der Zauber eines von Grund auf veränderten Instrumentalgeistes wirkt dennoch geheim in der Dresdner Opernproduktion um 1800. Er durchdringt das angeblich so reaktionäre höfische Musikleben bis in seine feinsten Kanäle. Er macht ungeahnte Kräfte frei in den besten Musikern der Stadt, die mit ihrem Schaffen den neuen Instrumentalwillen, den Weg der Wiener Instrumentalklassik selbst, in Vorausnahmen und Vorahnungen oft überraschend belichten. Die Form sieghafter Pflege der sinfonischen Literatur im vielfarbigen Glanze einer berühmten Kunststadt aber darf man hier nicht suchen oder erwarten.

Miszellen

Das Eisenacher Kantorenbuch ist im Dezemberheft der ZfM von Otto Schröder, Halle, nach Inhalt und Autorennamen gekennzeichnet worden. Sein Wunsch, die selten schöne Handschrift möge in den Kreisen der Musikhistoriker größere Beachtung finden, ist berechtigt. Aus meiner Materialsammlung zur Eisenacher Musikgeschichte lasse ich hier ein paar Angaben über den Hersteller der Handschrift folgen und eine über ihre gottesdienstliche Verwendung.

Der Eisenacher Diakonus Johannes Himmel, 1579 aus Gumpelstadt, zwischen Eisenach und Salzungen, in unsere Stadt berufen, verfaßte neben anderen für die Ortsgeschichte wertvollen Schriften im Jahre 1620 ein

„Kurz Verzeichnis, was für *Labores* die Kirchen vndt schuldiener zu Eysenach in ihren anbeuolenen emptern zu verrichten."

Da heißt es auf Blatt 101:

„Wolfgang Zeuner, *primog. Cantor figuralis* welcher das größte *Cantional* geschrieben, welches noch vf den heutigen tags in Vnsern Kirchen *reservirt* aber *rarissime vel nun quam* gebraucht wird. Dieser man hatt so herrliche schöne lateinische buchstaben gefürt In dem *Cantional,* das es zu wundern, weis nicht ob *in hoc seculo* einer so wol vnd gewiß eine lateinische schrift macht vnd füren könnte sampt den Noten. *Inspicantur litere.*"

In der Reihe der von mir ermittelten Eisenacher Kantoren, die zugleich Lehrer an der Lateinschule waren, steht Zeuner an dritter Stelle. Nach einer anderen Handschrift ist er, als „Zeisner" bezeichnet, später Diakonus in unserer Stadt geworden. Seine Amtszeit als Kantor muß zwischen 1540—50 liegen.

In der Schulordnung des Rektors Andreas Boetius, der aus Guben (Lausitz) gebürtig war und 1546 auf Empfehlung des Superintendenten Justus Menius an die Eisenacher Schule gekommen ist, heißt es 1551 im Kapitel von der Schulzucht:

„Alle [Schüler des Chores] sollen [beim Gottesdienste] so nahe wie möglich an das Buch herangehen und singen, daß sie dem Kantor ihren Eifer erweisen. Wenn deutsche Kantilenen zu singen sind, sollen sie mit ihren Singbüchern versehen sein . . ."

Hiermit ist der gemeinsame Gebrauch der Handschrift durch die im Kreise darumstehenden Schüler erwiesen. Aber weder Luther, als Eisenacher Chorschüler, noch die Söhne von Ambrosius und Joh. Christoph Bach als Glieder der Lateinschule, haben sie benutzt; jener, weil sie zu seiner Zeit noch nicht bestand, diese, weil sie bereits aus der Mode gekommen war. Fritz Rollberg (Eisenach).

Einige Ergänzungen zur Bibliographie der Mozart-Drucke. In seiner überaus dankenswerten Zusammenstellung der zu Lebzeiten des Meisters veröffentlichten Drucke im Dezemberheft 1931 (S. 135f.) erwähnt Otto Erich Deutsch in der Fußnote zu S. 138, daß die Artaria-Nachdrucke von Longman & Broderip in London „vielleicht schon um 1790 erschienen" seien, „aber ihre Zeit nicht genauer zu bestimmen" sei. Daß sie schon 1789 vorlagen und damals bereits in Italien vertrieben wurden, lehrt ein in jenem Jahre ausgegebener Verkaufskatalog des Hauses Giacinto Micali e figlio in Livorno[1]. Diese rührige Firma, die man nicht mit Unrecht eine der ältesten „Warenhaus"-Unternehmungen genannt hat, unterhielt ein großes Lager aller möglichen Wirtschafts- und Kunstgegenstände (darunter auch Musikinstrumente) meist englischen Ursprungs und vertrieb auch gedruckte Musikalien („musica instrumentale e vocale de' più celebri autori stampata in Londra . . .") nebst englischen Kupferstichen, die ja damals die große Mode des Tages waren. In diesem sehr reichhaltigen Verzeichnisse sind auf pag. 145 folgende Werke Mozarts angezeigt:

„Sonate con accompagnamento Libro I e II, Opera [1 e] 2 [= K.V. 6—9],
Sonate Opera 7 [= K.V. 333, 284, 454],
Fantasie, e Sonate Opera 11 [= K.V. 475 + 457],
Sei Arie von variazioni [= K.V. 264, 352, 353, 359, 360, 398],
Quartetti [Opera X = K.V. 387, 421, 458, 428, 464, 465]."

Bei O. E. Deutschs Angaben über die „Entführung" (K.V. 384) auf S. 143 ist der Zusatz „Ouv." irreführend und wohl nur versehentlich stehen geblieben. Schotts Ausgabe („. . . Die Musik von dem vortrefflichen Herrn Mozart und der Klavierauszug von Herrn Abbé Starck") umfaßt 134 Seiten und enthält die gesamte Musik des Singspiels. Torricellas Subskriptionseinladung vom Mai 1784 auf den Klavierauszug des Werkes und drei neue Violinsonaten[2] ist in Cramers „Magazin der Musik" II, 251 abgedruckt. Bei genügender Beteiligung war die Lieferung für den Oktober versprochen worden; die Ausgaben sind jedoch nicht zustande gekommen[3]. Das Fragezeichen bei den vier Favoritarien ist zu streichen; diese Arien aus „Belmont und Constanze" sind lt. der Anzeige in der „Musik. Realzeitung" 1789 (Sp. 231) bei Rellstab in Berlin mit der Opuszahl 50 erschienen. (Dies auch als Ergänzung zu S. 346 der ZfM.)

Auf Seite 149 ist K.V. 577, das zu „Figaro" nachkomponierte Rondo „Al desio" einzuschalten. Unter dem Titel „Neues Rondeau von Madame Ferrarese gesungen aus Nozze di Figaro v. Mozart, Giunse alfin (Rec.) Al desio di chi t'adora . . ." ist es Ende September 1789 als Verlagserzeugnis Lauschs in der Wiener Zeitung dreimal angezeigt[4]. Allerdings wäre die Frage noch zu klären, ob es sich bei dieser anscheinend verschollenen Ausgabe[5] um eine Abschrift oder um einen Stich handelt. Laurent Lausch betrieb zwar hauptsächlich einen schwunghaften Handel mit Abschriften Mozartscher Werke, hat aber auch einige Kompositionen — z. B. das deutsche Kriegslied" (K. V. 539, 1788) — gedruckt herausgegeben.

Zu dem im Aprilheft (S. 337f.) gebotenen II. Teil der Nachweise kann ich an Hand von Drucken meiner Notensammlung folgende kleine Ergänzungen beisteuern:

S. 339, 7) K.-Nr. 385. Die Partitur der Haffner-Sinfonie (ohne Fl. u. Klar.!) von Breitkopf & Härtel hat die V.-Nr. 5243; das Erscheinungsjahr ist 1832.

---

[1] Das zweisprachig (ital.-französ.) abgefaßte Verzeichnis ist bei der Wolffheim-Versteigerung (Kat. I Nr. 295) von der Musikbibl. Paul Hirsch in Frankfurt a. M. erworben worden.

[2] Außerdem auf ein Klavierkonzert und drei Klaviersonaten L. Kozeluchs, zwölf neue Lieder Haydns und sechs Streichquartette I. Pleyels.

[3] Hinweis bereits bei M. Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhunderts I, 288***).

[4] „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin", 7. Heft (März 1899), S. 216.

[5] Für einen etwaigen Fundortnachweis wäre Verf. sehr dankbar.

S. 342, 21) K.-Nr. 563. Von Ferd. Kauers Bearbeitung als Violinsonate gibt es auch eine Ausgabe von Götz in Mannheim (V.-Nr. 298), ein Nachdruck der Artaria-Ausgabe (V.-Nr. 372 v. J. 1792).

S. 346, 58) K.-Nr. 543. Die [Erstausgabe der] Partitur der *Es*dur-Sinfonie bei Breitkopf & Härtel hat die V.-Nr. 2012; das Erscheinungsjahr ist 1814.

Georg Kinsky (Köln).

Verzeichnis laufender Dissertationen.

Die von der Schriftleitung sanktionierte Umfrage der Herren Stephan und Wenk hat, wie dem aufmerksamen Leser nicht entgehen wird, nicht zu einer allseitigen Beteiligung der musikwissenschaftlichen Seminarleiter geführt. Ich möchte den Gegenvorschlag nicht unerwähnt lassen, den Prof. Dr. Arnold Schering der Veröffentlichung laufender Dissertationen entgegengestellt hat: es wäre praktisch, „wenn an einer Universität, etwa im Berliner Musikwiss. Seminar, eine Zentralstelle errichtet würde, an die alle gegebenen und zu gebenden Themen von auswärts gemeldet und zu einer Kartothek zusammengestellt werden, zu deren Verwaltung der Ordinarius eine Vertrauensperson ernennt. Ihr Inhalt bleibt streng vertraulich. Ebenso vertraulich wird auf Anfragen von außerhalb Auskunft der gewünschten Art gegeben, und zwar so, daß in jedem Falle — d. h. wenn bereits ein ähnliches Thema in Arbeit ist — beide Seiten benachrichtigt werden."

Niemand wird den Vorteil, aber auch die Nachteile der Diskretion verkennen, wie niemand die Nachteile, aber auch die praktischen Vorteile der öffentlichen Verzeichnung aller Dissertationspläne und -themen. Hauptaufgabe der Seminarleiter wird bleiben, die unfaire „Beschlagnahme" von Themen („ich behalte mir vor . . .") zu verhüten. Die Bücherschau der ZfM, die Jahresüberschau der Dissertationen im J.-B der Musikbibliothek Peters gestatten ja die Kontrollierung, wie viel Blütenträume reiften. Gerade die Veröffentlichung der Themen scheint uns die Verantwortung bei der Vergebung und Übernahme eines Themas zu schärfen. (Schriftleitung)

Die Verzeichnung aller laufenden Dissertationen ist von der musikwissenschaftlichen Forschung schon wiederholt als bibliographisch und berufsorganisatorisch notwendige Maßnahme erkannt worden, zuletzt von Dr. Hans Engel im vorletzten Heft dieser Zeitschrift. Der Versuch, durch eine Rundfrage an die Leiter der musikwissenschaftlichen Seminare aller deutschen Universitäten Mitteleuropas die Themen sämtlicher in Arbeit befindlicher Dissertationen statistisch zu erfassen, ist den Unterzeichneten leider nicht im vollen Umfang gelungen. Trotzdem glauben sie, ohne die entgegenstehenden Bedenken zu verkennen, den einmal beschrittenen Weg, nämlich den in die Öffentlichkeit einer Fachzeitschrift, zu Ende gehen zu sollen. Sie danken hiermit für den Beweis des Vertrauens, das ihrem Plan entgegengebracht wurde, erbitten weitere Mitwirkung für die im nächsten Semester erscheinende zweite Folge und hoffen, daß diese dann die für eine bibliographische Arbeit wesensnotwendige Vollständigkeit aufweisen kann.

Das vorliegende Ergebnis der Rundfrage umfaßt 97 Dissertationen, die an 16 Universitäten zur Zeit bearbeitet werden oder bereits angenommen, aber noch nicht gedruckt sind, diese aber nur soweit, als sie das letzte „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" noch nicht vermerkt. Für die Anordnung eines Verzeichnisses vorzugsweise geschichtlicher Themen schien die chronologische Klassifikation am zweckmäßigsten. Auf diese Weise stehen die Stoffgebiete in wirklicher Nachbarschaft nebeneinander. Die verhältnismäßig wenigen zeitlich unbegrenzten oder überhaupt ungeschichtlichen Themen folgen in geographischen oder gattungsmäßigen Kategorien. Zur Ergänzung sind jedoch auch die meisten geschichtlichen Themen in diesen Teilrubriken mit ihren laufenden Nummern angeführt, doch wurde dabei von allzu vieldeutiger Registrierung abgesehen.

Für die nächste Veröffentlichung werden Einsendungen bis Ende September erbeten. Um die Statistik auf dem laufenden zu halten, sind neben neuvergebenen Arbeiten auch alle Veränderungen an den hier aufgenommenen mitzuteilen, also Abschluß, Druck, Änderung des Titels oder Tilgung.

Wolfgang Stephan. Alexander Wenk.

Anschrift: Wiesbaden, Adolfsallee 10.

Zeitliche Gebiete

Mittelalter:

1. Formprobleme der feststehenden Gesänge im gregorianischen Choral nach dem vatikanischen Graduale. (Franz Löffler, Würzburg, seit 1931.)
2. Die Bezeichnungen für Streich- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur. (Fritz Dick, Gießen [Seminar Glaser], abgeschlossen Juli 1931.)
3. Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit. (Dorothea Treder, Greifswald [germ. Diss.], seit 1930.)
4. Die volkstümlichen Lieder in den älteren geistlichen Spielen. (Alfred Rosenthal, Königsberg, seit 1931.)
5. Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift (Cod. germ. 4997 Staatsbibl. München) und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.—16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Stil- und Formgeschichte der weltlichen Monodie im Spätmittelalter. (Friedrich Eberth, Göttingen, seit S.S. 1930.)
6. Zur Chansongeschichte im 15. Jahrhundert. (Adalbert Heller, Prag, seit Herbst 1930.)
7. Zur Chansongeschichte im 15. Jahrhundert. (Hugo Kinzel, Prag, seit Frühjahr 1930.)
8. Die englische Musik im Zeitalter John Dunstables. (Manfred Bukofzer, Heidelberg, seit Januar 1932.)
9. Die niederländische Motette zur Zeit Ockeghems. (Wolfgang Stephan, Heidelberg, abgeschlossen 1931.)
10. Der Codex Mf 2016 des musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung. (Fritz Feldmann, Breslau, im Druck.)
11. Die Überlieferung der älteren Elslein-Melodie im 15. und 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des älteren deutschen Liedes. (Alfred Quellmalz, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
12. Adam von Fulda. (Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)

16. Jahrhundert:

13. Die Musik-Codices der Landesbibliothek Stuttgart. Studien zu dem Repertoire der Württembergischen Hofkapelle im 16. Jahrhundert. (Hans Marquardt, Tübingen, in Arbeit.)
14. Martin Agricola. (Heinz Funk, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
15. Der religiöse Charakter der Reformationsmusik, nachgewiesen an den „Newen deutschen geistlichen Gesengen" des Georg Rhaw. (Werner Goßlau, Erlangen, seit einem Semester.)
16. Nicolaus Gombert als Motettenkomponist. (Hans Eppstein, Heidelberg, seit Sommer 1931.)
17. Die stilistischen Grundlagen der Motette Orlando Lassos. (Eduard Lowinsky, Heidelberg, seit Sommer 1931.)
18. Zu Andrea Gabrieli. (Vollständige Sparten der Madrigale vorhanden.) (Ilse Zerr, Prag, seit Sommer 1929.)
19. Leonhart Schröter. (Gertrud Hofmann, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
20. Villanelle und Canzonetta im 16. Jahrhundert. (Edith Kiwi, Heidelberg, vor dem Abschluß.)
21. Der Typus des Kirchenmusikers an der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. (Wilhelm Scholz, Königsberg, seit 1932.)

Vgl. ferner: 11, 78, 79, 81, 85, 90.

17. Jahrhundert:

22. Die in der Stadtbibliothek zu Breslau aufbewahrten Messen des 17. Jahrhunderts. (H. A. Sander, Breslau, seit Winter 1930/31.)
23. Studien über das deutsche protestantische monodische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. (Walther Schulz, Breslau, abgeschlossen.)
24. Statistik der protestantischen Kirchenkantate im 17. Jahrhundert in den Grundzügen ihrer Entwicklung. (Walther Haacke, Heidelberg, seit 1930.)
25. „Es erhub sich ein Streit", Michaeliskantaten im 17. und 18. Jahrhundert. (Gerd Broede, Königsberg, seit 1932.)
26. Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert. (Artur Schloßberg, Heidelberg, abgeschlossen Februar 1932.)
27. Der Vokalstil des Hieronymus Praetorius. (Bruno Friederich, Hamburg, seit 15. Februar 1931.)
28. Michael Praetorius' Terpsichore. (Rudolf Sonner, Freiburg i. Br., seit 1931.)

29. Die musikwissenschaftliche Bedeutung des Landgrafen Moritz von Hessen (1572—1637). (Werner Dane, Marburg, seit 1929.)
30. Die Werke des Johann Stobäus. (Karl Bergis, Königsberg, seit 1931.)
31. Magister Daniel Friderici. Sein Leben und sein geistliches Schaffen. (Erich Wolfgang Voll, Rostock, seit S.S. 1931.)
32. Thomas Selle (Leben und Werke). (Siegfried Günther, Gießen, seit Herbst 1931.)
33. Johann Weichmann, Leben und Werke. (A. L. Gr. v. Bassewitz, Königsberg, seit 1930.)
34. Die Musurgia des Athanasius Kircher. (W. Krahl, Breslau, seit W.S. 1930/31.)
35. Die Briseïde (1696) des Agostino Steffani. (Otto Schwieder, Marburg, seit 1929.)

Vgl. ferner: 78, 79, 81, 85, 87, 90.

18. Jahrhundert:

36. Die Musik an den Höfen der Grafen von Schönborn im 18. Jahrhundert. (Fritz Zobeley, Erlangen, abgeschlossen.)
37. Die Musik am kurfürstlichen Hof zu Mainz im 18. Jahrhundert. (Karl Schweickert, Heidelberg, seit 1931.)
38. Die Kirchenkantate in Sachsen-Thüringen zur Werde- und Reifezeit Seb. Bachs. (Fritz Treiber, Heidelberg, seit 1931.)
39. J. J. Fux' Gradus ad Parnassum. (Frieda Krause, Königsberg, seit 1930.)
40. Georg Friedrich Händels Orgelkonzerte. (Friedrich Ehrlinger, Erlangen, seit etwa drei Semestern.)
41. Die Ariengestaltung Händels im „Messias". (Robert Seiler, Erlangen, seit zwei Semestern.)
42. Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert. (Franz Waldkirch, Heidelberg, abgeschlossen 1931.)
43. Johann Wilhelm Hertel, (1727—89). (Hans Langberg, Rostock, seit S.S. 1931.)
44. Der Klavierbauer Johann Andreas Stein. (Eva Hertz, Freiburg i. Br., seit 1931.)
45. Beiträge zur Kenntnis des Opernschaffens von Johann Christian Bach. (Alexander Wenk, Frankfurt, abgeschlossen 1931.)
46. Das Orgelschaffen der Frühklassik. (Herbert Kelletat, Königsberg, seit 1932.)
47. Joh. Nik. Forkel und die Musikgeschichte. (Heinrich Edelhoff, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
48. Zur Violintechnik Mozarts. (Dr. Otto Kaperl, Prag, seit Herbst 1931.)
48a. Mozarts Menuett. (Hans Ludwig Hübner, Jena, seit 1931.)
49. Johann André. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels. (Willy Stauder, Frankfurt, seit Ende 1930.)
50. Johann Rudolf Zumsteeg als Komponist von Balladen und Monodien. (Franz Szymichowski, Frankfurt, abgeschlossen Februar 1932.)

Vgl. ferner: 25, 78, 79, 81, 85, 87, 88, 89, 90.

51. Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke (Etuden und Sonaten). (Gottfried Müller, Greifswald, seit 1929.)

19. Jahrhundert:

52. Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit. (Friedrich Wilhelm Donat, Heidelberg, abgeschlossen 1931.)
53. Franz Joseph Froehlich. Leben und musikalisches Schaffen. (Robert Mühl-Kühner, Würzburg, seit 1930.)
54. Friedrich Wilhelm Berner (1780—1827). (W. Eschenbach, Breslau, seit S.S. 1930.)
55. Zu E. T. A. Hoffmann. (Fritz Bruckmayer, Prag, seit Herbst 1930)
56. Zur Musikästhetik der deutschen Frühromantik. (Alfred Strauß, Prag, seit 1929.)
57. Franz Schubert als Sinfoniker. (Ernst Laaff, Frankfurt, abgeschlossen Juli 1931.)
58. Berlioz' Instrumentationskunst. (Hans Bartenstein, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
58a. Adolf Friedrich Hesse (1809—1863). (Hans Berger, Freiburg i. B., seit 1932.)
59. Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns. (Gerhard Wilcke, Rostock, seit Ende Februar 1932.)
60. Robert Schumann und die Variation. (Werner Schwarz, Königsberg, seit Januar 1930.)
61. Franz Liszt und seine frühen Klavierwerke. (Rudolf Kókai, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
62. Herrmann Hirschbach. Der Kritiker und Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. (Robert Pessenlehner, Frankfurt, abgeschlossen Juli 1931.)

63. Die Musikauffassung der französischen Romantik. (Hans Eckardt, Heidelberg, abgeschlossen Februar 1932.)
64. Die Breslauer Domkapellmeister nach Schnabel (?). (Mattysiak, Breslau, ?)
65. César Franck und die französische Orgelmusik. (Herbert Haag, Frankfurt, seit Ende 1930.)
66. Der Stil in J. Brahms' Werken. Eine stilkritische Untersuchung seiner Klavier-, Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke. (August Sturke, Hamburg, im Druck.)
67. Die Lieder von Adolf Jensen. (Gottfried Schweizer, Gießen, seit Frühjahr 1931.)
68. Studien zum Opernschaffen Puccinis. (Walter Maisch, Erlangen, vor dem Abschluß.)
69. Der Musikkritiker Hugo Wolf. (Kurt Varges, Gießen, abgeschlossen Juli 1931.)
Vgl. ferner: 81, 89, 90.

20. Jahrhundert:

70. F. Busoni als Pianist und Klavierkomponist. (Helene Niklas, Königsberg, seit 1930.)
71. Der junge Max Reger und seine Orgelwerke. (Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
72. Der Orgelchoral Max Regers und seine stilistischen Grundlagen. (Hugo E. Rahner, Heidelberg, seit Herbst 1930, vor dem Abschluß.)
73. Das Wiedererwachen des deutschen Volksliedes im 20. Jahrhundert. (Fritz Öhler, Marburg, seit 1932.)

Einzelne Länder und Städte:

74. Zur bulgarischen Volksepik. (Stojan Pauntscheff, Prag, seit Herbst 1930.)
75. Über die koreanische Musik. (Dalbiz Keh, Würzburg, seit 1931.)
76. Die Geigentechnik der südslavischen Guslaren. (Walther Wünsch, Prag, seit Sommer 1929.)
77. Zur Orgelgeschichte Bayerns. (Johannes Mehl, Prag, seit 1928.)
78. Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. (Hans Ulrich Lenz, Rostock, abgeschlossen Februar 1932.)
79. Der Notendruck in Böhmen, Mähren und Schlesien vor dem dreißigjährigen Kriege. (Erwin Richter, Prag, abgeschlossen.)
80. Zur Musikgeschichte Egers. (Karl Ries, Prag, seit Herbst 1931.)
81. Zur Geschichte der hessischen Schulmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Klaus Steinhäuser, Gießen, seit 1930.)
82. Musikgeschichte Stettins bis 1700. (Ilse Eylmann-Karpenstein, Greifswald, seit 1929.)
83. Musikgeschichte Stettins seit 1700. (Werner Freytag, Greifswald, seit 1931.)
84. Die Musikgeschichte Stralsunds bis 1650. (Willibert Müller, Freiburg i. Br., abgeschlossen.)
Vgl. ferner: 13, 22, 29, 37, 38, 64.

Einzelne Gattungen.

Prot. Kirchenmusik:

85. Die protestantische Messe vor J. S. Bach. (Emilie Schild, Gießen, seit Herbst 1931.)
Vgl. ferner: 15, 21, 23, 24, 25, 27, 31, 38.

Kath. Kirchenmusik: 1, 9, 10, 16, 17, 21 (?), 22, 90.

Weltl. Vokalmusik: 5, 6, 7, 11, 18, 20, 50, 67, 73.

Oper:

86. Der Ausdruck der Körperbewegung in der Opernmusik. (Leo Fürst, Erlangen, vor dem Abschluß.)
Vgl. ferner: 35, 45, 49, 68.

Instrumentalmusik:

87. Das vorklassische deutsche Violinkonzert. (Franz Bauer, Gießen, seit ca. Frühjahr 1930.)
88. Entstehung und Entwicklung des Cellokonzerts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. (Hans Weber, Tübingen, in Arbeit.)
89. Beiträge zur Geschichte des Violoncellkonzerts. (Eugen Rapp, Würzburg, seit 1930.)
Vgl. ferner: 26, 42, 51, 57, 59, 60, 61, 66, 70, 48a.

Orgelmusik: 40, 46, 52, 65, 71 72, 77, 58a.

Tanzmusik: 28, 86 (?).

Schulmusik: 81, 90 (?)

Volksmusik: 4, 73, 74, 76.

Musik einzelner Stände und Orden:
90. Die Musik bei den Jesuiten. (Max Witwer, Greifswald, seit 1931.)
Musikschrifttum: 12, 14, 34, 39, 47, 55, 62, 69, 90 (?).
Ästhetik und Psychologie:
91. Zum Qualitätsproblem. (Othmar Reich, Prag, seit 1929.)
92. Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten. (Artur Hartmann, Hamburg, im Druck).
Vgl. ferner: 55, 56, 63, 95.
Blindenmusik:
93. Entwicklung und Probleme der Blindennotenschrift. (Alexander Reuß, Heidelberg, abgeschlossen 1931).
94. Probleme der Blinden-Musikerziehung. (Emil Freund, Marburg, seit 1932).
Instrumentenkunde: 2, 3, 44, 48, 58, 76.
Aufführungspraxis:
95. Probleme der Wiedergabe romantischer Musik in der Gegenwart. (Adalbert Kalix, Erlangen, in Arbeit seit einem Semester).
Notendruck: 78, 79.

Bücherschau

Alexanian, Diran. Theoretical and Practical Treatise of the Violoncello. Compiled in Complete Accord with Pablo Casals. 4°, 215 S. London, The Strad Office.

Binental, Leopold. Chopin. Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander v. Guttry. Deutsche Ausgabe vom Verf. bearbeitet. gr. 8°, 196 S. m. Abb. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 7.50 RM.

Calvocoressi, M. D. The Principle and Methods of Musical Criticism. (2. Aufl.) London 1932, Oxford Univ. Press. 6/6 sh.

Chancellor, E. B. The Annals of Covent Garden and its Neighborhood. 298 S. London. Hutchinson & Co., Ltd.

Danckert, Werner. Ursymbole melodischer Gestaltung. Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte. gr. 8°, 197 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 6.20 RM.

Densmore, Frances. Pawnee Music. (Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bulletin 93.) 8°, XVIII, 129 S. Washington, D. C., 1929, Govt. Print. Off.

Eimert, Herbert. Musikalische Formstrukturen im 17. u. 18. Jahrh. Versuch einer Formbeschreibung. (Kölner Phil. Diss. v. 1929.) 8°, VII, 57 S. mit Notenbeisp. Augsburg 1932, Filser. 3 RM.

Göllerich, August. Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild. Nach dessen Tode ergänzt und hrsg. von Max Auer. Bd. 3. Teil 1: Textband. 8°, 674 S. m. Taf. Teil 2: Notenband. 8°, 249 S. Regensburg 1932, Bosse. 12 bzw. 10 RM.

Grüger, Heribert. Kindermusikinstrumente. Mit einer Anleitung z. Instrumentalspiel in Kindergarten u. Hort. Zeichnungen v. Johannes Grüger. (Prakt. Musik in Kindergarten u. Hort. Heft 6.) 8°, 28 S. Dresden 1932, Limpert. 1 RM.

Hardman, F. W. de Massi. Practical Guide for the Conductor and Useful Notes for the Orchestra. 16°, 50 S. London 1932, W. Reeves. 2 sh.

Harris, Cuthbert. A Short Outline of Musical History from Ancient Times to the Present Day. 8°, 55 S. London 1931, Warren & Phillips.

Hensel, Sebastian. Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen u. Tagebüchern. Neu hrsg. von Friedrich Brandes. 8°. Bd. I, 375 S. m. 9 Bild.; Bd. II, 378 S. m. 9 Bild. Leipzig 1932, Hesse & Becker. In 1 Bd. geb. 4.80 RM.

Howard, John Tasker. The Music of George Washington's Time. Pref. by Sol Bloom. 8°, 96 S. Washington, D. C., 1931, United States George Washington Bicentennial Commission.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. von Kurt Taut. 38. Jahrg. 1931. 4°, 164 S. u. 1 Titelbild. Leipzig 1932, Peters. 5 RM.

Klein, Herman. Great Women-Singers of my Time. With a Forewd. by Ernest Newman. 8°, VI, 244 S. London 1931, G. Routledge & Sons, Ltd. — New York 1931, E. P. Dutton & Co. [American Ed.]

Krause, Georg. Geschichte des musikal. Lebens in der evangel. Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart. [Tübinger Phil. Diss. 1931.] (Veröffentl. d. Musikinstituts der Universität Tübingen.) gr. 8°, 152 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. 4.50 RM.

Kruse, Georg Richard. Zelter. (Musiker-Biographien, 34. Bd.) 2., verm. Auflage. 8°, 84 S. Leipzig [1930], Philipp Reclam.

Im Monat von Zelters 100jährigem Todestag darf der Hinweis auf die zweite, vielfach berichtigte und erweiterte Auflage von G. R. Kruses Zelter-Biographie nicht fehlen. Zelters Leben wird schlicht, knapp und doch umfassend erzählt, Persönlichkeit und Werk werden ebenso prägnant gewürdigt. Einen besonderen Wert über seinen volkstümlichen Zweck hinaus erhält das Büchlein durch ein Verzeichnis von Zelters Werken, das seine Vollständigkeit der Mitarbeit von J.-W. Schottländer verdankt. A. E.

Lourié, Arthur. Sergei Koussevitzky and his Epoch. A Biographical Chronicle. Tr. by S. W. Pring. 8°, XIV, 253 S, New York 1931, A. A. Knopf.

Matzke, Hermann. Grundzüge einer musikalischen Technologie. gr. 8°, 44 S. Breslau I, Quader, Druckerei u. Verlagsanstalt. 2.50 RM.

MC Gehee, Thomasine C. People and Music. A Text-Book in Music Appreciation. (Junior High School Series.) 12°, XX, 375, 18 S. Boston 1931, Allyn & Bacon.

Mohr, Ernst. Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel. Hrsg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee, Zürich. Teil 1, 2. gr. 8°. Zürich 1932, Hug & Co. 12 RM.

Morris, Ernest. The History and Art of Change Ringing. 8°, 691 S. London, Chapman & Hall, Ltd.

Moser, Hans Joachim. Ein Bachscher Familientag. Ein fröhliches Spiel um Bachs Hochzeits-Quodlibet und weltliche Kantaten. (Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Vereinsjahr 32, 3.) kl. 8°, 56 S. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 1.20 RM.

Newman, Ernest. Stories of the Great Operas. (3.) Verdi (1813—1901) to Puccini (1858—1924). 8°, 371 S. New York 1930, A. A. Knopf.

Newmarch, Rosa. The Concert-Goer's Library of Descriptive Notes. Vol. 4. 8°, 142 S. London 1931, Oxford University Press. 3/6 sh.

Nüßle, Hermann. Lehre vom primären Anschlag. Neue Wege der Klavierspiel-Technik. gr. 8°, 41 S. München 1932, Hieber. 1.80 RM.

Parry, Sir C. Hubert H. The Evolution of the Art of Music. Rev. Ed. With Additional Chapters by H. C. Colles. 8°, 515 S. New York 1930, D. Appleton & Co.

Richardson, A. Madeley. Helps to Fugue-Writing. Based on Bach's „Das Wohltemperierte Klavier". With a Forewd. by Rubin Goldmark. 8°, 90 S. New York 1930, The H. W. Gray Co.

Schiegg, Anton R. Wie ich's mache im Gesangunterricht nach der Lehrordnung für die bayrischen Volksschulen vom 15. Dez. 1926. gr. 8°, 31 S. München 1932, Bayr. Druckerei u. Verlags-Anstalt. 1.50 RM.

Szendrei, Alfred. Dirigierkunde. 8°, IV u. 166 S. (Bücherei prakt. Musiklehre.) Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel.

Van Doorslaer, G. Ludovicus Episcopus maître de chapelle-compositeur 1520 (?) † 1595. gr. 8°, 25 S. Extrait du Bulletin du *Cercle Archéologique, Litéraire et Artistique de Malines*, tome XXXVI (1931). Malines 1932, H. Dierickx-Beke Fils.

Vannes, René. Essai d'un dictionnaire universel des luthiers. (Préface de M. Lionel de La Laurencie.) 8°, 540 S. Paris 1932, Fischbacher. 150 Fr.

Wagner, Richard. The Letters of Richard Wagner to Anton Pusinelli. Translated and Edited with Critical Notes by Elbert Lenzow. 8°, 336 S, New York 1932, Alfred A. Knopf. 5 $

[82 Briefe an Wagners Dresdner Arzt und Freund, 1842—1872, die bisher in deutscher Sprache noch nicht erschienen sind.]

Wallan, René. Die Musik als Künderin des reformatorischen Evangeliums. 8°, 17 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. —.80 RM.

Warlock, Peter. English Ayres. Elizabethan and Jacobean. A Discourse. 8°, 32 S. London 1932, Oxford University Press. 1 sh.

Watson, F. R. Bibliography of Acoustics of Buildings,. Prepared under the Auspices of the Committee on Acoustics of Buildings, National Research Council. (Reprinted from Journal of the Acoustical Society of America. July 1931, Vol. 2, No. 5.) 8°, S. 14—43. Washington 1931, D. C.

Wätzold, Paul. C. F. Zelter als Chordirigent. 8°. Pritzwalk 1932, A. Koch. —.50 RM.

Wehle, Gerhard F. Die Orgel-Improvisation. Die techn. Grundlagen zur Improvisation im Orgelsatz. Werk 43. kl. 8°, 173 S. Leipzig 1932, J. J. Weber. 4.50 RM.

Wetz, Richard. Beethoven. Die geistigen Grundlagen seines Schaffens. 2. Aufl. 8°, 31 S., 1 Tafel. Erfurt 1932, Keyser.

Wilcke, Eva. German Diction in Singing. Tr. by Arthur Edward Smith. Rev. and Ed. by Bainbridge Crist. 8°, 150 S. New York 1930, E. P. Dutton & Co., Inc.

Winkler, Heinrich Alexander. Die Bachstätte in Eisenach. Der Streit um Johann Sebastian Bachs Geburtshaus. (Thüringer Heimatschriften, Reihe 2.) Flarchheim 1931, Verlag der Thüringer Monatshefte. 1.80 RM.

Zelter, Carl Friedrich. Darstellungen seines Lebens. Zum ersten Male vollständig nach den Handschriften hrsg. von Johann-Wolfgang Schottländer. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Julius Petersen und Julius Wahle. 44. Bd. 8°, XXVIII u. 403 S. Weimar 1931, Verlag der Goethe-Gesellschaft.

Vor 60 Jahren hat Zelters Enkel, Dr. Wilhelm Rintel, die Selbstbiographie seines Großvaters „in einer durch Eingriffe in den Text stark beeinträchtigen Bearbeitung" veröffentlicht. Größere Teile der Lebensbeschreibung wurden ausgeschlossen; zwei nach Entstehungszeit und Inhalt verschiedene Fassungen arbeitete Rintel ineinander . . ." Da erscheint, zu Zelters 100. Todestag, Schottländers Ausgabe als berechtigte und als schönste literarische Gabe, nachdem der Plan einer Gesamtausgabe sämtlicher literarischen und musikalischen Werke leider gescheitert ist.

Der Band enthält: das kurze Curriculum vitae, das Zelter für Gerbers Neues Musik-Lexikon aufsetzte; seine Jugendgeschichte, die er im Spätsommer und Herbst 1818 niederschrieb, samt dem Schluß dieser ersten (erhaltenen) Niederschrift und Entwürfen für die Fortsetzung; eine zweite, gedrängtere Fassung aus der Zeit um 1820; Tagebücher von Reisen aus den Jahren 1816—1821, meist sehr kurze Eintragungen über bloße Tatsächlichkeiten. Über den Wert dieser autobiographischen Aufzeichnungen habe ich mich bereits in einem Aufsatz in der Festschrift für Max Friedlaender kurz geäußert. Ganz abgesehen von ihrer biographischen und geschichtlichen Bedeutung: sie gehören kurz und gut zur besten, lebensvollsten deutschen Prosa, und man sollte sie in jeder Schule lesen. Es ist ein Glück, sie nunmehr in einer mustergültigen Ausgabe zu besitzen; Schottländer hat sie mit einer ebenso gedrängten wie umfassenden Einleitung versehen, mit dem ganzen philologischen Apparat, mit erschöpfenden Anmerkungen und einem ebenso erschöpfenden Register. Die Goethe-Gesellschaft konnte die Wiederkehr der Todestage ihres Patrons und seines besten Freundes nicht besser und schöner ehren als mit dieser Erneuerung, die viel eher eine Wiederentdeckung ist. A. E.

Zingel, Hans Joachim. Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. gr. 8°, 270 S., 36 S. Notenbeisp. Halle 1932, Niemeyer. 12 RM.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb Quodlibet. Ein Fragment für vier Stimmen. Geschrieben von Joh. Seb. Bach. Erstmals veröffentlicht von Max Schneider. (Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 32. 2.) Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. 3 RM.

Bach, Wilhelm Friedemann. Sämtliche Klaviersonaten. Heft II: Nr. 4—6. Hrsg. von Friedrich Blume. Nagels Musik-Archiv Nr. 78. Hannover 1932, Adolph Nagel. 3 RM.

Hausmann, Valentin; Melchior **Franck,** Johann **Staden** und Georg **Vintz.** 22 altdeutsche Tanzsätze für vier Instrumentalstimmen. Hrsg. von Rudolf Steglich. Nagels Musik-Archiv Nr. 80. Hannover 1932, Adolph Nagel. Klavierpart. 2 ℳ.

Haydn, Joseph. Konzert in *G* dur für Cembalo oder Pianoforte mit Begl. von Streichern u. Bläsern ad libitum. Hrsg. von Kurt Schubert. Nagels Musik-Archiv Nr. 86. Hannover 1932, Adolph Nagel. 3 ℳ.

Rosenmüller, Johann. Der 134. Psalm (Psalmus 133). Für Alt-Solo (oder Mezzo, oder Bariton), zwei Violinen und G.-B. Hrsg. von Fred Hamel. Nagels Musik-Archiv Nr. 81. Hannover 1932, Adolph Nagel. 3 ℳ.

Zelter, Carl Friedrich. Fünfzig Lieder. 32 Lieder nach Gedichten von Goethe und 18 Lieder nach Worten verschiedener Dichter für eine Singstimme und Klavier ausgewählt und mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft hrsg. von Ludwig Landshoff. 4°, XIV u. 81 S. Mainz [1932], B. Schott's Söhne. Für Mitglieder der Goethe-Gesellschaft 2.50 ℳ.

Trotz Max Friedlaenders und Moritz Bauers ausgezeichneten Zelter-Publikationen: so umfassend ist Zelter als Liederkomponist uns noch nicht vorgestellt worden. Von den gegen 400 erhaltenen Liedern Zelters, von denen über die Hälfte nur handschriftlich vorliegt, hat Landshoff jetzt immerhin ein Achtel zugänglich gemacht, darunter elf zum überhaupt erstenmal und fünf zum erstenmal in späterer und reiferer Fassung.

Zelters Bild als Liederkomponist verändert sich durch die reichere Anschauung wiederum sehr stark; er wächst in gleichem Maße, wie er als Vater der preußischen Musikorganisation und als eigentlicher Urheber der deutschen Bachbewegung durch die Darstellungen Georg Schünemanns gewachsen ist. Wenn man zugibt, daß Zelter das Ideal des Liederkomponisten im Sinne Goethes erfüllen wollte, nämlich „nicht mehr ganz sein eigen" zu sein, das Wort nicht gleichsam in Musik zu ertränken und dennoch, goethisch ausgedrückt, in einem neuen Element der Sinnlichkeit ein- und umzuschmelzen, so muß man auch zugeben, daß er in dieser Beschränkung nicht selten zu idealen Lösungen gelangt ist. Wie stark und innig sind diese Lieder aus dem Gesanglichen empfunden! Empfindet man sie in diesem vorschubertischen Sinne nach, so erkennt man auch die Berechtigung und Feinheit von Zelters Neigung zur „Koloratur" — es kommt an auf ihre Ausführung. Und wenn die Kenntnis um das Geheimnis des Strophenlieds nicht schon Zelter im Blut gelegen hätte, so wissen wir heute, wie ihn der ältere J. A. P. Schulz darüber aufgeklärt hat. Unter den 50 Liedern, die Landshoff ausgesucht, mit feinsinniger Einführung und liebevollen Anmerkungen versehen hat, ist keines, das nicht durch eine Intimität, einen Zug feinster Sensibilität festhielte. Daß ein Lied wie „Wonne der Wehmut", das inmitten von Bach und Brahms steht, so spät zum erstenmal gedruckt werden kann, bleibt eine erstaunliche Tatsache. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Mit Beginn des Vereinsjahres ist der Beitrag für das laufende 15. Vereinsjahr fällig geworden. Er beträgt, wie in den letzten Jahren, 16 ℳ, zuzgl. der Zustellungsgebühr für die Zeitschrift; diese beträgt:

Für Mitglieder in Deutschland	1.80 ℳ
Für Mitglieder in Belgien, Brasilien, Bulgarien, Danzig, Estland, Finnland, Frankreich, Jugoslavien, Lettland, Litauen, Memelgebiet, Niederlande, Österreich, Polen, Rumänien, Rußland, Saargebiet, Schweiz, Türkei, Ungarn	1.20 ℳ
Für Mitglieder in den übrigen Ländern	2.40 ℳ

Wir bitten nun um umgehende Überweisung des Betrags auf das Postscheckkonto Leipzig 2228 der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig (Anmerkung: Für DMG). Die auswärtigen Mitglieder ersuchen wir um Überweisung durch Scheck.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

I. A.

Dr. **H. v. Hase**

Schatzmeister

Mitteilungen

– Prof. Dr. Hermann Springer in Berlin, dem die Musikwissenschaft auf den Gebieten der Musikbibliographie und der Geschichte der italienischen Musik so vieles verdankt, feierte am 9. Mai seinen 60. Geburtstag.

– Der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Westf. Wilhelmsuniversität Münster Dr. Werner Korte wurde zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars und zum Mitglied des Wissenschaftlichen Prüfungsamtes ernannt und beauftragt, die allgemeine Musikwissenschaft in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

– Am 5. April starb zu Rom, 85jährig, der Impresario und Musikschriftsteller Marchese Gino Monaldi, dem eine Verdi-Biographie und eine Reihe anekdotischer Bücher über Sänger und Theatergeschichte verdankt werden.

– Prof. Luigi Torri, der Direktor der Biblioteca Nazionale in Turin, ist dort, fast siebzigjährig, am 9. Mai gestorben. Er war vielleicht der erfahrenste Musikbibliograph Italiens und hatte eine besondere Vorliebe für die musikalische Abteilung der ihm unterstellten Bibliothek, die ihm u. a. den Zuwachs der Sammlung Foà verdankt.

– In Rom starb ferner, 68jährig, Tancredi Mantovani, einst Lehrer für Musikgeschichte und Musikästhetik sowie Bibliothekar am Liceo Rossini zu Pesaro, seit 1919 Lehrer für Literatur an der Accademia di S. Cecilia in Rom, Redakteur der „Cronaca musicale". Unter seinen Schriften findet sich eine „Estetica della musica" (1892), Arbeiten über Lasso, Gluck, Rossini.

– Am 9. Mai starb in Wien Emil Hertzka, seit 1907 geschäftsführender Verwaltungsrat der Universal-Edition, die ihm in erster Linie ihren Aufschwung als österreichisches und internationales Verlagsunternehmen verdankt. Er legte das Schwergewicht des Verlags auf die moderne, besonders die Opernproduktion; doch hat Hertzka immer auch für Veröffentlichungen älterer und alter Musik etwas übrig gehabt; seit 1920 sind auch die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" in die Universal-Edition übergegangen.

– Mit dem Tod des Kardinals Friedrich Piffl, seit 1913 Erzbischof von Wien, haben auch die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" einen schweren Verlust erlitten. Piffl war ihr Patronatsherr nicht nur dem Namen nach, sondern mit der lebendigen Tat und lebendigen Hilfe; die Musikwissenschaft wird ihm stets ein dankbares Gedenken bewahren.

– In den Tagen vom 10.—13. Juli findet in Regensburg die 25. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins statt. Das Festprogramm steht unter dem Leitgedanken „Der Gregorianische Gesang als Nährboden der polyphonen Musik und des deutschen Kirchenliedes". Als Referenten sind u. a. vorgesehen: Abt Michael v. Witowski, O.S.B. (Weingarten); Prof. Dr. Arnold Schmitz (Breslau); Prof. Dr. K. G. Fellerer (Freiburg, Schw.); Dr. W. Kurthen (Köln); Bibliotheksrat Dr. Gotzen (Köln).

– In Lübeck ist jüngst eine Buxtehude-Gesellschaft gegründet worden, die sich zum Zweck gesetzt hat: 1. Erforschung von Buxtehudes Werken und Leben und Veröffentlichung von Abhandlungen über B. und seine Zeit; 2. Förderung der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe der Werke B.s sowie praktischer Ausgaben; 3. Veranstaltung wandernder B.-Feste, die zugleich die Beziehungen zu den skandinavischen Völkern pflegen sollen; 4. Unterstützung der Bestrebungen zur würdigen Erhaltung der Wirkungsstätten Buxtehudes.

– Unter dem Kennwort „TAGO" hat sich eine Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst gebildet mit der Aufgabe, den Orgelbau auf technische Vollkommenheit zu bringen und damit die Vorbedingung zum künstlerischen Orgelspiel zu schaffen. Mit diesem Ziel verbindet die Gesellschaft auch das Bestreben, dem Orgelspieler, insbesondere dem Organisten, Handreichung für die Ausübung seiner Kunst zu bieten. Sitz der Gesellschaft ist das Institut für Orgelbau an der Technischen Hochschule Berlin und Vorsitzender Prof. Biehle.

– Die als „Burrell Collection" bekannte große Wagnersammlung ist nach einem Bericht der Wiener Zeitschrift „Philobiblon" von Mrs. Mary Louise Curtis Bok für die Settlement Music School in Philadelphia angekauft worden, wie es heißt, für einen Betrag von 100000 Dollars. Die Sammlung enthält u. a. über hundert Briefe Wagners an seine erste Gattin Minna Planer.

– Unter Leitung von Dr. Adolf Koczirz und Dr. Josef Zuth hat sich in Wien eine „Gesellschaft der Lautenfreunde" gebildet, die es sich zum Ziel gesetzt hat, „die Erbgüter der vielseitigen Lautenkunst zu pflegen und dle Bestrebungen der neuen Zeit zusammenzufassen, zu fördern und zu vertiefen. Als Mittel zur Erreichung der angestrebten Ziele sollen dienen: Die Pflege und Förderung des Spiels von Lauteninstrumenten durch praktische Veranstaltungen, Vor- und Aufführungen geschichtlicher und neuzeitlicher Musik mit Lauteninstrumenten, fachwissenschaftliche Forschung und Vermittlung ihrer Ergebnisse in weiteren Kreisen durch Vorträge, Kurse, sowie durch Herausgabe von Publikationen".

– Das Fürstl. Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg veranstaltet am 19. Juni eine Gedenkfeier anläßlich des 200. Geburtstags von J. C. Friedrich Bach, des „Bückeburger Bach". Prof. Gg. Schünemann hält die Festansprache; Lieder und Instrumentalmusik Bachs gelangen zum Vortrag.

– Der Musikhistorische Verein an der Universität Upsala, Vorsitzender Privatdozent Dr. C.-A. Moberg, ist im vergangenen Winter mit einigen musikalischen Veranstaltungen und Vorlesungen hervorgetreten. Im Sept. hielt der Komponist Josef Eriksson einen Vortrag über „Musik und Dichtung"; im Okt. gab der indische Professor aus Madras, P. Sambamurti, seinem akademischen Auditorium einen Einblick in die indische Musik und Prof. Dr. Otto Andersson aus Åbo las über die musikalischen Beziehungen zwischen Upsala und Åbo während der Neuromantik. Über griechische Musik redete, auf Einladung des akademischen Vereins für klassische Philologie, der Vorsitzende des Musikhistorischen Vereins zweimal (Mai 1931 und April 1932). Letztere Vorlesung wurde reichlich mit Musik illustriert. — Zum Goethejubiläum wurden im Germanischen Verein u. a. eine Reihe Goethelieder in zeitgenössischer Komposition vorgetragen. — Die finanzielle Notlage gestattete dem Musikhistorischen Verein noch nicht, sein eigentlichstes Ziel in Angriff zu nehmen: die Veröffentlichung und Aufführung ausgewählter Tonwerke aus den reichen Sammlungen der Universitätsbibliothek. Zunächst wird dahin gearbeitet, durch Mitwirkung von Studierenden der Musikwissenschaft und anderen Interessierten Abschriften der wichtigsten Werke zu bekommen, die später herausgegeben werden sollen. Inzwischen werden neue Wege für die Ermöglichung der Publikationspläne gesucht.

– Das 1. Heft des I. Jahrgangs der „Burgenländischen Heimatsblätter", geleitet von K. Kritsch, A. Barb, H. Kunnert, Eisenstadt, im April 1932, ist passender Weise ausschließlich dem Andenken Haydns gewidmet. Es enthält an größeren Aufsätzen: Ernst Fritz Schmid, „Joseph Haydn in Eisenstadt"; André Csatkai, „Die Beziehungen Gregor Jos. Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche"; Viktor Jovanovic, „Joseph Haydn, die Esterházy und Eisenstadt".

– Dr. Hermann Reichenbach, Berlin-Zehlendorf, Burggrafenstr. 10 erbittet die Veröffentlichung folgender Frage: „Fehlen Stimmen in Haydns Divetimento von 1761? Da für leicht ausführbare Kammermusik Joseph Haydns ein besonderes Bedürfnis besteht, habe ich im Verlag W. Hansen, Kopenhagen-Leipzig ein kleines Divertimento für 2 Klarinetten und 2 Hörner herausgegeben, obgleich dessen Gestalt in dieser Form nicht beglaubigt ist. Das Werk, das Eitners Lexikon in dieser Besetzung anführt, liegt in einer Abschrift in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Wenn es musikalisch trotz seiner geringen instrumentaltechnischen Ansprüche auch reizend klingt, erscheint mir doch die Besetzung sehr ungewöhnlich. Die Regel war derzeit, die Hörner klanglich in die Mitte zu nehmen, sodaß hier noch ein oder zwei Baßstimmen fehlen würden. Auch Pohl bezeichnet das Werk in einer schlecht leserlichen Notiz als Sextett. Es scheint zu den Stücken zu gehören, die Haydn selbst in seinem Verzeichnis unter „Divertimenti auf ver-

schiedene Instrumenten, teils 5-, 6-, 7-, 8-, und 9stimmig" aufführt. Also auch danach fehlen Stimmen. Auf Grund genauer satztechnischer Analyse nehme ich an, daß 1 oder 2 Fagottstimmen fehlen, die im wesentlichen mit der zweiten Hornstimme parallel gehen. In der Wiener Sammlung befinden sich diese Stimmen nicht. Ich spreche deshalb an dieser Stelle die Bitte aus, mich zu orientieren, wenn solche Fagottstimmen an irgendeiner Bibliothek auftauchen. Über die Tonart läßt sich nichts sagen, da Klarinette und Horn transponiert notiert werden. Vermutlich ist es *B*-dur; die Fagottstimmen können aber auch *C*-dur, *D*-dur, *Es*-dur sein. Es handelt sich um 5 kurze Sätze Allegro — Menuetto — Adagio — Menuetto — Finale Presto. Für jede Auskunft in dieser Angelegenheit wäre ich sehr zu Dank verpflichtet."

– In den „Mitteilungen" auf S. 384 muß es statt „der akademische Musikdirektor . . . R. E. Zingel" heißen: „der Musikdirektor und akademische Musiklehrer".

– Ein Beitrag zum 100jährigen Todestag Zelters von J.-W. Schottländer sowie drei Äußerungen zu Hans Engels „Organisationsfragen der Musikwissenschaft", die fürs Mai-Heft bestimmt waren, haben aus Raummangel leider zurückgestellt werden müssen.

(Schriftleitung.)

Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. Bibliothek Schloß Hornberg und Beiträge aus anderm Besitz. Versteigerung 23. u. 24. Mai 1932. [Nrn. 752—762 Musik und Theater. Mit einigen, der Musikbibliographie bisher unbekannten, mehrstimmigen Gelegenheitsgesängen aus dem 16. Jahrh. zu Promotionen der Straßburger Universität.]

Martin Breslauer, Berlin. Verzeichnis 49. Bücher über Bücher . . . z. T. aus dem Besitz des † Herrn Prof. Dr. Ernst Voullième, nebst Beiträgen aus der Fürst zu Stolberg-Wernigerodeschen Bibliothek, deren Bestände, die 120 000 Bände umfassen, . . . einzeln und in geschlossenen Abteilungen verkauft werden.

[Nrn. 670—728; 875 u. 877; Literatur über das Lied Nrn. 603—652. — Die Auflösung der Frstl. Stolbergschen Bibliothek zu Wernigerode ist Tatsache geworden. Es gehört zu den Verdiensten von Johannes Wolf, u. a. auch das Locheimer Liederbuch für die Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek gerettet zu haben.]

International Antiquariaat, (Menno Hertzberger), Amsterdam. Bibliothèque de feu M. H. Rud. du Mosch. Vente publique du 11 au 14 Avril 1932. [Nrn. 1345—1354: Musique.]

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin SW 11. Katalog 227. Instrumentalmusik. 316 Nrn., z. T. große Seltenheiten.

Mai | **Inhalt** | 1932

Seite

Hans Spanke (Duisburg), Eine neue Leich-Melodie 385
Marius Schneider (Berlin), Zur Satztechnik der Notre-Dame Schule 398
Richard Engländer (Dresden), Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflege in der Zeit zwischen Hasse und Weber 410
Miszellen 420
Verzeichnis laufender Dissertationen 422
Bücherschau 426
Neuausgaben alter Musikwerke 428
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 429
Mitteilungen 430
Kataloge 432

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Neuntes/Zehntes Heft 14. Jahrgang Juni/Juli 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Der Einfluß der Philosophie Schellings auf Richard Wagner

Von
Marta Becker, Breslau

Schelling und Wagner! Die Namen dieser beiden Großen bringen zwei Gebiete in engen Zusammenhang, auf denen sich der menschliche Geist in seinen höchsten Bestrebungen bewegt: Philosophie und Kunst. Wer nur einigermaßen auf dem Gebiete der Ästhetik orientiert ist, kennt die engen Beziehungen zwischen dem schwierigsten und dunkelsten Zweig der Wissenschaft und dem durch einen mehr sinnlichen Einschlag charakterisierten Schaffen der Kunst, die dem oberflächlich Urteilenden fast paradox erscheinen möchten. Und doch ist in der Tat das wahrhaft geniale Kunstwerk nichts anderes als die sinnliche Offenbarung derselben Wahrheit, welche die Philosophie in abstrakten Begriffen zum Ausdruck bringt. Daher haben schon die Philosophen des Altertums in ihren Werken der Kunst einen gebührenden Anteil gewidmet. Unter den modernen, für vorliegende Untersuchung in Betracht kommenden Philosophen treten besonders Hegel, Schelling und Schopenhauer hervor, die vom philosophischen Standpunkt aus die Kunst eingehend gewürdigt haben. Sie haben in den Werken großer Künstler ihre oft nicht zu völliger Klarheit entwickelten Begriffe plötzlich sinnlich verwirklicht gefunden und so an den anschaulich dargestellten Begriffen ihre Ideen vollkommen erläutern und deduzieren können. Andrerseits hat der Künstler wiederum durch philosophische Inspiration Anregung zur Vertiefung seiner künstlerischen Konzeption erhalten, indem er vom unbewußten zum bewußten Schaffen überging, wodurch die Gestaltungskraft bedeutend erhöht wurde. Es handelt sich also um ein stetes Nehmen und Geben zwischen Philosoph und Künstler, ohne daß fest zu bestimmen wäre, wer der Nehmende und wer der Gebende sei, ein letzter Beweis für die innige Wechselbeziehung zwischen Philosophie und Kunst.

Wohl selten war nun diese Wechselbeziehung in einem Künstler so stark verkörpert wie in Richard Wagner. Er hat sich bekanntlich neben seinem genialen künstlerischen Schaffen als Schriftsteller mit philosophischen Problemen aller Art

beschäftigt. Und jedem, der mit seinen Schriften vertraut ist, gilt es als bekannte Tatsache, daß Feuerbach und Schopenhauer stark auf ihn eingewirkt haben. Nur wenige waren es jedoch bisher, die überhaupt an den möglichen Einfluß eines Mannes dachten, der wie kein anderer geeignet schien, die etwas scharfen Gegensätze in den verschiedenen Perioden der geistigen Entwicklung Wagners zu überbrücken, nämlich an den Einfluß Schellings. Alle bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen beschäftigen sich gar nicht oder nur andeutungsweise mit diesem Problem[1]. In der Tat hat sich Wagner bereits in jungen Jahren mit Schellings „Transcendentalem Idealismus" beschäftigt, wovon er selbst in seiner Autobiographie „Mein Leben"[2] berichtet, und was auch Glasenapp durch einen zitierten Brief Wagners an Aug. Lewald vom 12. Nov. 1838 bestätigt. Wer mit dem Werke Schellings vertraut ist, weiß, daß das „System des Transcendentalen Idealismus" in einem Aufgehen der Wissenschaft in die Kunst mündet: „Die Kunst ist das ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken sich ewig fliehen muß".

Eine in solch tiefe, charakteristische Worte geprägte Auffassung von der Kunst, die schon Kuno Fischer und andere als einen entscheidenden Abschluß des „Transcendentalen Idealismus" anerkannt haben, mußte allein schon auf einen Künstler von der Mentalität R. Wagners tiefsten Eindruck machen, bewußt oder unbewußt. Dieser Meinung ist auch A. Drews, wenn er in seiner Besprechung des Buches von Louis von einem „hervorragenden Einfluß" Schellings auf Wagner spricht. Auch die Idee von der „Mythologie als Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie", sowie der Gedanke eines Gesamtkunstwerks als einer organischen Zusammenfassung aller Künste bestärken Drews in der Ansicht, daß bereits Schellings frühere negative Philosophie direkt auf Wagner eingewirkt habe. Die gleiche Auffassung bringt Steinkrüger[3] zum Ausdruck.

Es ist weiterhin eine feststehende Tatsache, daß Wagner mit Schellings positiver Spätphilosophie ebenfalls bekannt geworden ist. Glasenapp berichtet im 6. Bd. seines Werkes von Wagners Lektüre des ihm von Konst. Frantz gewidmeten

---

[1] Vgl. H. Dinger, Richard Wagners geistige Entwicklung, Leipzig 1892, Bd. I; Carl Fr. Glasenapp, Das Leben R. Wagners, Leipzig 1894; Arthur Seidl, Neue Wagneriana, Deutsche Musikbücherei, Bd. 11—13, Regensburg 1914; Kuno Fischer, Gesch. d. neueren Philosophie, Bd. 7, Vorrede; Aug. Steinkrüger, Die Ästhetik der Musik bei Schelling u. Hegel, Dissertation Bonn 1927; am entschiedensten ist Arthur Drews dem Problem gegenübergetreten in seiner Besprechung des Buches von Rud. Louis, „Die Weltanschauung Wagners" in den Preuß. Jahrbüchern, Jahrg. 1899, ferner in seiner Abhandlung über den „Ideengehalt von R. Wagners ‚Ring des Nibelungen' in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie", 1898, und endlich in seinem 1930 in Leipzig veröffentlichten umfassenden Werk: „Der Ideengehalt von R. Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschauung".

[2] Erschienen 1911 bei Bruckmann, München.

[3] Steinkrüger, Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel, S. 147 f.

dreibändigen Werkes „Schellings positive Philosophie", das allerdings erst 1879/80 erschien. Auf dieses Werk stützt sich Kuno Fischer in der Vorrede zu seiner „Geschichte der neueren Philosophie", Bd. 7, wo er von der Verwandtschaft Schellingscher und Schopenhauerscher Ideen spricht, die er aber auch schon in der früheren Lehre Schellings festgestellt hat und die nach seiner und anderer Ansicht auch auf Wagner schon eingewirkt hatten, ehe dieser 1854 die Lehre Schopenhauers kennen lernte. Auch A. Drews und H. St. Chamberlain sind sich darin einig, daß Wagner von Schopenhauer nicht gerade neue Ideen gewonnen habe, sondern daß bereits in ihm schlummernde Ideen durch Schopenhauer geweckt worden seien. „Er erblickte bei Schopenhauer in heller Beleuchtung wieder, was er bei Schelling nur in unsicherem Dämmerlicht gesehen hat", sagt A. Drews.

Die mannigfachen Hinweise auf die Verwandtschaft Schellingscher und Wagnerscher Gedankengänge, die von Autoritäten auf dem Gebiet der Wagner- und Schellingforschung bisher gemacht wurden, lassen es als dankenswerte, ja geradezu notwendige Aufgabe erscheinen, den Einfluß Schellings auf Wagner genauer zu prüfen. Zunächst ist dabei festzustellen, daß durchaus keine Scheidung notwendig ist, inwieweit Wagner mit der „negativen" oder „positiven" Philosophie Schellings vertraut war. Denn Schelling selbst erklärt in seiner Berliner Antrittsvorlesung 1841 seine „positive Philosophie" als eine notwendige Ergänzung des früheren negativen Systems. Das positive System ist eine Vertiefung des Identitätssystems. Es geht von dem pantheistischen „Vorbegriff" Gottes auf den monotheistischen „wahren" Begriff Gottes über. Die entwickelnden Gedankengänge liegen alle schon den negativen Systemen zugrunde.

Daß die klaren, abgeschlosseneren Systeme eines Feuerbach, eines Schopenhauer auf einen Künstler wie Wagner unmittelbarer gewirkt haben als die Philosophie Schellings, ist leicht verständlich. Eine Künstlernatur, mag sie noch so philosophisch durchdrungen sein, wird nur schwer den abstrakten Spekulationen eines Schelling bewußt folgen, desto mehr aber vielleicht unbewußt durch gefühlsmäßiges Eindringen. So kommt es, daß Wagner Schelling nach außen hin weniger Beachtung schenkt, ihn sogar, soweit er ihn beiläufig erwähnt, ablehnt. Bemerkenswert ist, was er in diesem Zusammenhang über seine Auffassung von philosophischen Studien überhaupt in seiner autobiographischen Skizze „Mein Leben" sagt: „Von jeher war mir der Hang zu eigen gewesen, in die Tiefen der Philosophie etwa so einzudringen, wie ich durch den mystischen Einfluß der neunten Symphonie Beethovens den abliegendsten Tiefen der Musik nachzuforschen mich gedrängt gefühlt hatte. Die ersten Versuche, diesen Drang zu befriedigen, waren durchaus fehlgeschlagen. Keiner der Leipziger Professoren hatte mich in den Vorlesungen über Fundamentalphilosophie und Logik festzuhalten vermocht. Ich hatte mir das Buch Schellings über den ‚Transcendentalen Idealismus', welches mir s. Zt. Gustav Schlesinger, ein Freund Laubes, empfahl, verschafft, zerbrach mir aber vergebens den Kopf, bei der Lektüre der ersten Seiten davon etwas zu denken, und kehrte immer wieder zu meiner neunten Symphonie zurück". Nach einem ähnlichen Urteil über Hegel kommt er dann weiter auf Schopenhauer zu sprechen, dessen Buch „Die Welt als Wille und Vorstellung" er durch die Vermittlung Herweghs kennen gelernt hatte. „Ich fühlte mich sofort von dem Werke bedeutungsvoll angezogen und

widmete mich alsbald dem Studium desselben. Zu wiederholten Malen hatte mir ein inneres Bedürfnis das Verlangen eingegeben, die eigentliche Bedeutung der Philosophie mir verständlich zu machen. Schon in meiner frühesten Zeit war durch einige Gespräche mit Lehrs in Paris dieser Trieb in mir angeregt worden, welchen ich bisher durch meine Versuche, bei den Leipziger Professoren, dann aus einem Schellingschen, später aus einem Hegelschen Buche Befriedigung zu verschaffen getrachtet hatte, bis, da diese Versuche mich alsbald abschreckten, einige Feuerbachsche Schriften mir den Grund hievon anzugeben geschienen hatten“ [1]. Daneben berichtet Glasenapp [2] von einer durchaus ablehnenden Haltung Wagners gegenüber dem ihm von Konst. Frantz gewidmeten dreibändigen Werke „Schellings Positive Philosophie“, dessen Lektüre er sich 1880 widmete.

Dürfte es nun nach solchen tatsächlichen Feststellungen nicht entmutigend, ja paradox erscheinen, von einem Einfluß Schellings auf Wagner zu sprechen? Die Frage ist einer näheren Untersuchung wert, und das Ergebnis ist überraschend in bezug auf die vielfachen Vergleichsmomente, welche die Schellingsche und Wagnersche Gedankenwelt bieten. Allein schon das Entwicklungsprinzip des „Transcendentalen Idealismus“ ist den Wagnerschen Ideen verwandt. Das Entwicklungsprinzip in Schellings Transzendentalphilosophie beruht auf dem allmählichen Hineintragen des subjektiven Bewußtseins in die unbewußten, objektiven Erscheinungen der Natur, um zuletzt den Parallelismus oder die Identität von Natur und Geist festzustellen. „Der Widerspruch zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen im freien Handeln“ setzt nach Schelling den künstlerischen Trieb in Bewegung und „das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit“. Im Kunstwerk ist das Unendlich endlich dargestellt [3]. „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird; jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat, was also der Philosoph schon im 1. Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt“ [4]. „Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendentale ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sey . . .“ [5]. Schelling stellt also als Philosoph die Kunst über die philosophische Ideenwelt. Was die Philosophie anstrebt, wird in der Kunst erreicht — die Objektivität. Sie bringt den Menschen zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht das Wunder der Kunst. „Nehmt der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu sein was sie ist und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf, Philosophie zu sein und wird Kunst“ [6]. Eine tiefere Auffassung von der Kunst, ein größeres Verständnis für ihr Wesen steht wohl nicht zu erwarten, ja das ganze grundlegende System von Schellings Philosophie wurzelt eigentlich in der Kunst, ohne welche, nach Schellings eigenen Worten, dasselbe keinen Abschluß gefunden hätte.

[1] „Mein Leben“, S. 603.
[2] Glasenapp, Das Leben R. Wagners, Bd. VI, Leipzig 1911, S. 411.
[3] Schelling, Werke, I. Abt., Bd. III, S. 617f.
[4] Vgl. Schelling, Werke, I. Abt., Bd. III, S. 617f.
[5] a. a. O., S. 627.
[6] a. a. O., S. 630.

So liegt es wohl nahe, daß ein Künstler wie Richard Wagner, dessen geistige und künstlerische Entwicklung durch und durch philosophisch eingestellt ist, Schellingsche Ideen in sich aufgenommen habe. Und bereits in seinem Frühwerk, dem „Kunstwerk der Zukunft", das immer als unter dem Einfluß Feuerbachs und der Junghegelianer stehend bezeichnet wird, findet man viele der Schellingschen Philosophie verwandte Züge, so die Theorie von der absichtslos unbewußten Natur, die im Menschen erst zum Bewußtsein kommt. „Gelangt die Natur durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Betätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständnis durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstand der Erfahrung macht. Die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit ist — die Kunst" [1]. Wagner erklärt weiter: „Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten . . ." In einem Brief an Hanslick vom 1. Januar 1847 aus Dresden schreibt Wagner: „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an. Das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unsern fern abliegen; das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden . . . daß nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt" [2]. In „Kunst und Klima" [3] betont Wagner wiederum den Zusammenhang zwischen Natur und Kunst im transzendentalen Sinne: „Die Natur hat auf die Geburt der Kunst eingewirkt, wie diese ja in ihrem höchsten Ausdruck der verständnisvolle Abschluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur ist".

Diese schon in jüngeren Jahren theoretisch niedergelegten Ideen kehren bei Wagner in den Werken der Übergangs- und Reifeperiode in künstlerischer Verkörperung wieder. Aus dem „Ring des Nibelungen", Wagners umfassendstem und zweifellos am großzügigsten angelegten Werke, spricht unverkennbar Schellingscher Geist und zwar gerade in seiner bedeutendsten Entwicklung von der Natur- zur Geistesphilosophie, in seinem allmählichen Fortschreiten vom Unbewußten zum Bewußten, in der Erweckung des blinden, inhaltlosen Willens zum Wollen, d. h. zu dem von der Idee befruchteten, bewußten, absoluten Willen. Alle Gestalten des „Rheingold" verkörpern den ursprünglichsten Naturzustand, und erst in der „Walküre" beginnt allmählich das Bewußtsein zu erwachen, das von da ab fortwährend den bewußtlosen Urzustand bekämpft.

Während im „Ring" lediglich der Kampf zwischen Natur und Geist geschildert wird, ohne einen entscheidenden Sieg des letzteren über die erstere, verkünden die

[1] R. Wagner, Ges. Schriften u. Dichtungen, 1897, S. 43.

[2] R. Wagners ges. Briefe. (Hrsg. von Jul. Kapp u. E. Kastner, Leipzig 1914, Bd. II, S. 229.)

[3] Ges. Schriften u. Dichtungen, Bd. III, S. 209.

„Meistersinger", das Werk der reiferen Periode, einen entscheidenden Sieg des bewußten Gesetzes über das unbewußte Naturgesetz. Hans Sachs bringt Walter Stolzing die seinem Liede unbewußt zugrunde gelegten richtigen Regeln erst zu vollem Bewußtsein. Er weist ihn auf die Notwendigkeit hin, daß die schöpferische, unbewußte Kraft stets durch die bewußte Kraft in die richtigen Bahnen geleitet werden müsse.

Der Philosoph Schelling und der Künstler Wagner finden also gemeinsam in der Objektivität der Kunst die Erlösung vom Subjektivismus der Vorstellungen. Diese Erlösung ist somit ein fundamentales Bindeglied zwischen beiden, das dann auch weiterhin ihre speziellen Anschauungen auf dem Gebiet der Kunst durchzieht. Der Philosoph ringt nach Wahrheit, der Künstler nach Schönheit. Beide finden ihr Ziel im Kunstwerk, in welchem Wahrheit und Schönheit identisch sind. Die Schönheit ist die Einheit in der Mannigfaltigkeit, und diese Einheit wird durch den Künstler geschaffen. Dieses universalistische Prinzip in der Kunstanschauung ist das zweite Moment, welches Schelling und Wagner verbindet. Die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen findet ihren deutlichsten Ausdruck in der volkstümlichen Kunst, die dann vom Einzelkünstler in Einzelwerken vertiefter und individueller gestaltet wird. So kommt Wagner dazu, das Volk geradezu als die bedingende Kraft für das Kunstwerk zu bezeichnen[1].

Auch Schelling betont den Wert des volkstümlichen Elements für die Kunst: „Musik, Gesang und Tanz leben selbst nur im öffentlichen Leben und verbünden sich in diesem"[2]. Dieselbe Auffassung bringt Wagner in folgenden Worten zum Ausdruck: „Die einzigen eigenthümlichen Erscheinungen im Gebiet des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, sind nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsere civilisierte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze"[3]. Er verweist dann weiter auf die die Tonkunst stets befruchtende Volksweise[4] und die Bedeutung der Volksdichtung[5] als eines unbewußten künstlerischen Produkts aller äußeren Eindrücke, die erst der Dichter ihm, dem Volke, zum Bewußtsein bringt. Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, galt Wagner als der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins. Das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewußtseins, das der Dichter in die Volksdichtung hineinträgt, ist aber nichts anderes als das „innerliche, ideale Drama, welches", nach Schelling, „das Volk allein noch vereinigen kann, wo das reale und äußerliche Drama verschwindet, an dem, in allen seinen Formen, das ganze Volk, als politische oder sittliche Totalität, Theil nimmt"[6]. Wie ernst es Wagner mit der auch von Schelling aufs nachdrücklichste erwünschten Teilnahme des Volkes am Kunstwerk war, betont Karl Heckel am Schluß seiner Herausgabe der Briefe Wagners an seinen Vater Emil Heckel[7]: „Wagner vermochte ein Kunst-

[1] Vgl. Kunstwerk der Zukunft I, 4 (Ges. Schrft. u. Dicht., Bd, III).
[2] Schelling, Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 736.
[3] Kunstwerk der Zukunft II, 3, S. 79.
[4] a. a. O., II, 4.
[5] a. a. O., II, 5.
[6] Schelling, Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 736.
[7] Karl Heckel, Richard Wagner an Emil Heckel, Leipzig 1912.

werk nicht als lebendig wirkungsvoll im höchsten Sinne gelten zu lassen, solange es nur als eine willkürliche Gabe seines Schöpfers hingenommen wird, ohne das Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Volk und Künstler. Die unmittelbare Beteiligung des Volkes selbst als künstlerische und nationale Theilnahme, das war es, was Wagner vor allem erstrebte . . .“ Künstlerisch verkörpert hat Wagner seine Idee von der Bedeutung der volkstümlichen Kunst in den „Meistersingern“. Hans Sachs ist die Idealgestalt, in der Künstler und Volk harmonisch vereint sind.

Für Schelling wie für Wagner ist also das Volk in seiner Gesamtheit die Verkörperung jener unbewußten, schöpferischen Urkraft, die mit all ihren Gedanken und Empfindungen dem Künstler reichlich Stoff zur bewußten künstlerischen Gestaltung bietet. Am sprechendsten dokumentiert sich die im Volke unbewußt schlummernde Poesie im Mythos, in welchem somit der Künstler auch reichsten und dankbarsten Stoff findet, seine Gestaltungskraft bewußt zu entfalten. Was Volksgeist und Volksempfinden hier unbewußt geschaffen haben, macht sich der Künstler zu eigen und sucht den tieferen Sinn zu ergründen, um in vergeistigter Form dem Volke seine eigene Schöpfung wiederzugeben. „Im Mythos“, sagt Wagner[1], „erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die äußeren Erscheinungen so wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag. Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen macht Unruhe. Um diese zu überwinden sucht der menschliche Geist nach einem Zusammenhang der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen vermöge. Er sieht ihn in Gott und den Göttern, die somit die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft sind. Wir finden eine ähnliche Auffassung bei Schelling: „Die nächste Verwandtschaft hat die Mythologie unstreitig mit der Natur, mit der sie außer ihrer Allgemeinheit auch dieses gemein hat, eine in sich abgeschlossene Welt und bezüglich auf uns eine Vergangenheit zu seyn. Demnächst ist eine gewisse Identität des Inhalts nicht zu verkennen. Es könnte für eine annehmliche Vorstellung gelten, die Mythologie als eine durch erhöhende Refraktion ins Geistige gehobene Natur anzusehen“[2]. Die Mythologie gilt also Wagner und Schelling gemeinsam als eine Wiederspiegelung der Naturerscheinungen im menschlichen Bewußtsein. Und eben deshalb ist sie ein geeigneter Stoff für die Dichtung. Schelling behauptet geradezu die Notwendigkeit der Idee der Götter für die Kunst: „Die Idee der Götter ist notwendig für die Kunst. — Was für die Philosophie Ideen sind, sind für die Kunst Götter. — Die Welt der Götter ist kein Objekt, weder des bloßen Verstandes, noch der Vernunft, sondern einzig mit der Phantasie aufzufassen. Sie ist die intellektuelle Anschauung der Kunst. Die Götterbildungen sind das Absolute, selbst im Besonderen real angeschaut“[3]. Die Mythologie ist also nach Schelling das real angeschaute Absolute, das zugleich auch Schönheit ist, und somit ist die Mythologie notwendige Bedingung und der erste Stoff der Kunst. In gleicher Auffassung hat Wagner die Bedeutung des Mythos in seiner Vermittlungsstellung zwischen Wissenschaft und Kunst erkannt und ihn als „das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“ bezeichnet, woran alle mitgearbeitet haben. Darum kann er auch von allen unmittelbar verstanden werden, und der Künstler, der sich den Mythos als

[1] Vgl. R. Wagner, Ges. Schrft. u. Dichtgn. Bd. IV, Oper u. Drama II, 2, S. 31.
[2] Vgl. Schelling, Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 391.
[3] Vgl. Schelling, Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 391 u. 395.

Gegenstand vorsetzt, hat folglich gar nichts mehr zu tun, als ihn im Sinne seiner eigenen Weltanschauung auszudeuten[1]. Diese Worte Wagners bilden das Signal zum „Ring des Nibelungen", der das allgemein-volkstümliche Element mit dem philosophisch-individuellen verbindet und damit einen Lieblingsgedanken Schellings verwirklicht. Zwar beschäftigt sich Schelling fast ausschließlich mit der griechischen Mythologie. Doch der universelle Zug, den er an ihr als so bedeutungsvoll hervorhebt, also die Übertragung der metaphysischen Weltereignisse auf das Menschentum in seiner engeren Begrenztheit, erfüllt auch die germanische Ring-Dichtung Wagners.

Trotz des philosophischen Zuges, der die Nibelungendichtung Wagners unverkennbar erfüllt, ist es jedoch gewagt, zu behaupten, er habe bewußt philosophische Ideen in sie hineingetragen, und noch dazu Schopenhauersche. Gegen diese Annahme spricht allein schon die Tatsache, daß Wagner erst 1854 mit den Werken Schopenhauers bekannt wurde, während er die Ringdichtung bereits 1852 abgeschlossen hatte. Bedeutungsvoll ist diesbezüglich auch sein Bekenntnis in „Mein Leben"[2]. Nachdem er hier zunächst berichtet, wie Herwegh ihn zur Einsicht der Schopenhauerschen Theorie von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt gebracht habe, durch welche ja alle Tragik bestimmt sei und die intuitiv jedem großen Menschen innewohnen müsse, fährt er fort: „Ich blickte auf mein Nibelungengedicht und erkannte zu meinem Erstaunen, daß das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konception mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen Wotan und ging nun erschüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerschen Buches. Jetzt erkannte ich, daß es vor allem darauf ankam, den ersten Teil desselben, die Erklärung und erweiterte Darstellung der Kantschen Lehre von der Identität der bisher in Zeit und Raum so real gegründet erschienenen Welt zu verstehen. Ich gewann durch das eingehende Studium des Buches für mein Urtheil über alles, was ich bisher rein nach dem Gefühle mir angeeignet hatte, ungefähr dasselbe, was ich einst durch das eingehendste Studium des Kontrapunkts für die Musik mir gewonnen hatte". Wagner bekennt hier also selbst, daß seine Weltanschauung sich nicht durch Schopenhauer gebildet hat, sondern daß er durch das Studium Schopenhauers vielmehr nur zu voller Klarheit über seine Weltanschauung gelangt ist. Ein andermal schreibt er am 23. Aug. 1856 an Aug. Röckel[3]: „Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen als ich, der ich gestehen muß, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines anderen, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen congenierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt zu haben".

Woher nun aber hat Wagner seine Weltanschauung, die er bei Schopenhauer dann in die ihm verständlichen Begriffe formuliert fand? Zweifellos hat ein Genie wie Wagner sich überhaupt von keinem bestimmten philosophischen System beeinflussen und ganz gefangen nehmen lassen, sondern hat alle großen Ideen in sich aufgenommen und sie in eigene Ideen wieder umgebildet. Wie Wagner selbst sich

[1] Vgl. R. Wagner, Ges. Schrift., Bd. IV, S. 81.
[2] Vgl. „Mein Leben", S. 604.
[3] Briefe an Aug. Röckel (hrsg. von La Mara, Leipzig 1903), S. 65.

nun in Schopenhauer wiederfindet, so finden wir ihn bei tieferem Eindringen u. a. ganz besonders in Schelling wieder. Und gerade der „Ring des Nibelungen" verweist uns mit seiner Idee der Willensfreiheit und des Unbewußten auf Schelling. Der Gedanke vom Wollen als dem Ursein, sowie von der unbewußt-bewußten Urproduktivität, wie Wagner selbst an Röckel schreibt: „Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen . . . Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang zu wollen. Dieß ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen" [1]. Die gleichen Gedankengänge finden wir bei Schelling und Schopenhauer, und Wagner gibt in seinem Nibelungenring die konkrete Verkörperung dieser Ideen, die eine Art Mittelglied bildet zwischen den dunkleren Gedankengängen Schellings und den klareren präziseren Ausführungen Schopenhauers.

Es darf fernerhin nicht unbeachtet bleiben, daß auch rein formell der geistige Entwicklungsgang Schellings und Wagners in gewisser Übereinstimmung stehen. Schellings philosophische Systeme münden und konzentrieren sich in den beiden Hauptsystemen seiner Spätphilosophie. In der „Philosophie der Mythologie" hat Schelling die in seinen Frühwerken sich verstreut findenden Gedanken über die Bedeutung der Mythologie in ein umfassendes, vertieftes entwicklungsgeschichtliches System gebracht. Für Schelling bedeutet nach diesem System die Mythologie die Grundlage für die geschichtliche, philosophische, künstlerische und religiöse Entwicklung. Bemerkenswert sind im Zusammenhang dieser Untersuchung folgende Ausführungen in dem Werke über die Bedeutung der Mythologie für die Kunst: „Die Gewalt, die das menschliche Bewußtsein in den mythologischen Vorstellungen über die Schranken der Wirklichkeit erhob, war auch die erste Lehrmeisterin des großen Bedeutungsvollen in der Kunst, auch die Macht, welche die Menschheit über die untergeordneten, logisch allerdings vorauszudeutenden Stufen wie eine göttliche Hand hinweghob und die noch den späten Erzeugnissen des Altertums eine der neueren Zeit bis jetzt unerreichbar gebliebene Größe einhauchte" [2]. Und doch war, als Schelling diese Worte schrieb, einer am Werke, ein solches Erzeugnis im modernen Geiste zu schaffen — Richard Wagner. Und wenn wir an anderer Stelle der „Philosophie der Mythologie" lesen: „Die griechischen Götter sind das, was nach der höheren Betrachtungsweise eines wissenschaftlich- oder poetisch-verklärten Gemüts die Dinge der Sinnenwelt sind . . . Diese Gestalten entstehen nicht durch Poesie, sondern sie verklären sich in Poesie; die Poesie selbst entsteht erst mit ihnen und in ihnen" [3], so steht wiederum R. Wagner mit seiner gewaltigen Nibelungentrilogie vor unserm geistigen Auge, in der die germanische Götterwelt die gleichen Ideale repräsentiert, die der Philosoph in der griechischen Götterwelt sieht. Auch von den Göttergestalten der Nibelungendichtung Wagners läßt sich sagen, was Schelling der griechischen Götterwelt zubilligt: „sie seien an sich selbst und innerlich geistige Wesen, wahre Persönlichkeiten, freie, sittliche Naturen" [4].

[1] Brief an Aug. Röckel vom 8. Juni 1853, a. a. O., S. 36.
[2] Schelling, Sämtl. Werke, II. Abt., I. Bd., S. 240.
[3] a. a. O., II. Bd., S. 647. [4] a. a. O., II. Bd., S. 650.

In der Mythologie, dem theogonischen Prozeß, sieht Schelling einen religiösen Prozeß, der jeder Offenbarungsreligion vorausgeht, diese sozusagen selbst vermittelt. Sie ist die erste bewußte Form von Religion, die von einem unbewußten Monotheismus zum bewußten Monotheismus, dem Offenbarungsglauben, überleitet[1]. Als Überleitung und Auftakt in der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung zum Offenbarungsglauben steht die Willenstheorie, die Schopenhauer seinem bekannten Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung" zugrunde gelegt hat. Jedoch schon bei Schelling lesen wir: „Wollen ist die Grundlage aller Natur. Im bloßen natürlichen Widerstand ist ‚blinder Wille', im moralischen Widerstand ‚freier, besonnener Wille'"[2]. Und weiter: „Weil das erste Prinzip seiner Natur nach nur den Willen hat, unbedingt zu bestehen, das andere, nur unbedingt das erste zu überwinden, so muß ein drittes sein, dem beide sich unterwerfen, das sie selbst als ein höheres und gewissermaßen unbeteiligtes anerkennen[3]. Das geheimnisvolle Wunder, das diesem Kampf zugrunde liegt, erkennt auch Wagner, wenn er schreibt: „Das größte Wunder ist für den natürlichen Menschen die Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist. Das, was diese Umkehr bewirkt hat, muß notwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein"[4]. Der Kampf des Willens mit dem Wollen durchzieht die ganze Nibelungentrilogie, ohne zu einem siegreichen Ende zu führen. Der Sieg des freien Willens über das erdgebundene Wollen kann sich nach Ansicht Schellings und Wagners nur durch ein Wunder vollziehen. Die Anerkennung des Wunders ist also das Ergebnis der Willenstheorie. Christus vollzieht dieses Wunder, indem er sich freiwillig der göttlichen Herrlichkeit entäußert und aus mitleidiger Liebe für die sündige Menschheit opfert. Die Willenstheorie, die zur Anerkennung der Person Christi als Mittelpunkt derselben führt, bildet also den Kernpunkt der Offenbarungslehre. „Daß Christus die Herrlichkeit, die er unabhängig von dem Vater haben konnte, verschmähte, darin ist er Christus. Das ist die Grundidee des Christentums"[5]. Und warum verschmähte Christus diese Herrlichkeit? Weil er sich selbst überwunden hat und aus mitleidiger Liebe für die sündige Menschheit bereit war, selbst zu leiden und sich zu opfern. Die Vollbringung einer herrlichen Tat durch die dem Mitleiden entkeimte, selbstlose Liebe aber ist auch die Grundidee des „Parsifal". Schelling wie Wagner knüpfen somit zwar an die christlichen Symbole an, gehen aber ebenso gemeinsam über das Dogmatische hinaus, indem sie sie aus der Natur heraus sich entwickeln lassen und mit der Natur in engsten Zusammenhang stellen. Wir lesen bei Schelling: „Gott ist keineswegs ein Gegensatz der Endlichkeit und der, wie man sich vorstellt, nur in dem Unendlichen sich gefiele, sondern dadurch zeigt er sich als höchste künstlerische Natur, daß er das Endliche sucht und gleichsam nicht ruht, bis er alles in die faßlichste, begreiflichste, endlichste Form gebracht hat"[6]. Man findet diese Auffassung im Charfreitagszauber und in der Abendmahls-

[1] a. a. O., I. Bd., S. 243f.
[2] Schelling, Werke, II. Abt., III. Bd., S. 207.
[3] a. a. O., S. 289.
[4] R. Wagner, Ges. Schriften u. Dichtgn., X. Bd., S. 214.
[5] Schelling, Werke, II. Abt., IV. Bd., S. 34.
[6] a. a. O., S. 25.

lehre des „Parsifal“ wieder. Gerade im Charfreitagszauber findet ja die Ethik der Dichtung Wagners einen deutlichen Ausdruck: Kein Zug von Askese erfüllt die Stimmung, sondern ein inniges Mitfühlen mit dem Grünen und Blühen in der Natur, in der die Freude über die Heilstat, über die Erlösung der Menschheit durch den Heiland sich wiederspiegelt. Das göttliche Bestreben, sich in das Endliche einzufühlen, sucht Wagner ganz besonders in der Wiedergabe des Abendmahls hervorzukehren, indem beim Abendmahl der Gralsritter Leib und Blut des Herrn in Brot und Wein verwandelt wird. Die Selbsterlösung des Parsifal endlich beruht letzten Endes auf der Erkenntnis der Einheit des eigenen Ich mit dem innersten Wesen der Erscheinungswelt.

Wir sind auf dem Höhepunkt in der Betrachtung der Ethik Schellings und Wagners angelangt und wenden uns nun ihrer Ästhetik zu. Es ist selbstverständlich, daß der Philosoph Schelling, der stets das Wesen aller Dinge zu ergründen versucht, dem immer das Urbild, das Absolute alles Seins vorschwebt, uns auf diesem Gebiete eine klare Antwort schuldig bleibt. Das Dunkle, oft fast Orakelhafte seiner Gedankengänge, das das Studium seiner Werke so erschwert, andrerseits aber auch so anziehend macht, herrscht auch in seinen Kunstbetrachtungen vor. Wie ernst es ihm aber mit der Kunst war, beweist, daß er als erster unter den deutschen Denkern die Musik in seine Kunstphilosophie mit einbezogen und ihr sogar den Platz an erster Stelle eingeräumt hat. Mit der Bezeichnung der Kunst als der Erfüllung aller begrifflichen Spekulationen, als der Identität des Unendlichen mit dem Endlichen schließt Schelling sein System des transzendentalen Idealismus. Diese Synthesis bildet für ihn das oberste Gesetz der Schönheit, das er seinem Hauptwerk über Ästhetik, der „Philosophie der Kunst“, zugrunde legt. Und von dem Standpunkt dieses obersten Gesetzes aus betrachtet er auch hier die einzelnen Formen der Kunst. Es ist bemerkenswert, daß Schelling, trotzdem seine Philosophie aus der Natur hervorgeht und immer wieder in sie mündet, die Kunst dennoch über die Natur stellt und schon im System des „Transcendentalen Idealismus“ die ewige Schönheit in der Kunst in Gegensatz zu der zufälligen Schönheit in der Natur stellt: „Das organische Naturprodukt wird nicht notwendig schön sein, und wenn es schön ist, so wird die Schönheit, weil ihre Bedingung in der Natur nicht als existierend gedacht werden kann, als schlechthin zufällig erscheinen . . . Es erhellt daraus von selbst, was von der Nachahmung der Natur als Prinzip der Kunst zu halten sei, da, weit entfernt, daß die bloß zufällig schöne Natur der Kunst die Regel gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, Prinzip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit ist“ [1].

Der gleichen Auffassung begegnen wir bei Wagner, wenn er in seiner Abhandlung über „Kunst und Klima“ schreibt: „Erst wenn die Künstler vorhanden sind, wird auch die Kunst vorhanden sein. Diese Künstler sind aber die Menschen, nicht Bäume, Wasser oder Himmelstriche. Diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen“ [2].

---

[1] Schelling, Werke I, Bd. III, S. 622.

[2] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., Bd. III, S. 217.

Auch in ihrer Ansicht über das Zustandekommen und die endliche Überlegenheit des ästhetischen Produkts über das künstlerische Naturprodukt begegnen sich die beiden Geister. Wir lesen bei Schelling: „Wodurch sich das ästhetische Produkt vom gemeinen Kunstprodukt unterscheide, ist leicht zu beurtheilen, da alle ästhetische Hervorbringung in ihrem Princip eine absolut freie ist, indem der Künstler zu derselben zwar durch einen Widerspruch, aber nur durch einen solchen, der in dem Höchsten seiner eigenen Natur liegt, getrieben werden kann, anstatt daß jede andere Hervorbringung durch einen Widerspruch veranlaßt wird, der außer dem eigentlich Produzierenden liegt, und also auch jede einen Zweck außer sich hat“ [1]. Daneben hören wir Wagner: „Allerdings hat die Natur auf die Geburt der Kunst eingewirkt, wie diese ja in ihrem höchsten Ausdruck der verständnisvolle Abschluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur ist: jedoch nur dadurch, daß sie den Schöpfer der Kunst, den Menschen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbstbewußtsein treiben mußten — und dies tat sie, indem sie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte“ [2].

Im „Bruno“, vor allem aber in seiner bedeutsamen „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur“, verfolgt Schelling seine Theorie von der Überlegenheit der Kunst über die Natur noch weiter und beobachtet hier mit einer Feinheit und künstlerischen Einfühlung, die auf einen Geist wie Wagner, auch wenn es nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, daß er gerade diese Schriften gelesen hat, irgendwann und irgendwie sicherlich eingewirkt haben. „Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners“, führt Schelling u. a. aus, „ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur einen Augenblick des vollen Daseyns habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen“ [3]. An andrer Stelle der gleichen Rede spricht er von der Schönheit, die nicht bewahrt wird durch Entfernung oder Verminderung der Leidenschaften, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie“ [4]. In der hellenistischen Kunst sehen Schelling wie auch Wagner die Schönheit in ihrer höchsten Entwicklung. Wie Schelling die Antike als das Zeitalter der Plastik bezeichnet und die Malerei als mehr der neueren Zeit zugehörig [5], so spricht Wagner in „Kunst und Revolution“ von der griechischen Malerei als einer Nachblüte. „Diese Blüte“, so schreibt er, „war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnotwendig entsprießende; ihre Notwendigkeit war vielmehr eine Kulturnotwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst und dem Willen, diese Schönheit zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als notwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte“ [6].

[1] Schelling, Werke, I. Abt., III. Bd., S. 622.
[2] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., III. Bd., S. 209.
[3] Schelling, Werke, I. Abt., VII. Bd., S. 303.
[4] a. a. O., S. 310.
[5] a. a. O., S. 317.
[6] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., III. Bd., S. 141.

Die innige Verbindung zwischen Natur und Kunst findet Schelling auch in der Musik und zwar im Rhythmus, der ihm die reale Einheit in der Vielheit bedeutet: „Er gehört zu den bewunderungswürdigsten Geheimnissen der Natur und der Kunst, und keine Erfindung scheint den Menschen unmittelbarer durch die Natur selbst inspiriert zu sein. Die Alten haben dem Rhythmus die größte ästhetische Kraft zugeschrieben. Der Rhythmus ist die Musik in der Musik. Die erste Bedingung des Rhythmus ist Einheit in der Mannigfaltigkeit“ [1]. Wagner bezeichnet den Rhythmus als „das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Gesetz der Geist der Tanzkunst — nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung, so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunst“ [2].

Alle weiteren gedanklichen Entwicklungen über Musik sowohl wie über die einzelnen Dichtungsarten können hier übergangen werden, denn sie alle gipfeln bei Schelling sowohl als auch bei Wagner im Drama und zwar im dramatischen Gesamtkunstwerk als der höchsten Vollendung künstlerischer Entfaltung. Die ästhetischen Hauptwerke beider Männer, Schellings „Philosophie der Kunst“ und Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ und vor allem „Oper und Drama“ sehen im Gesamtkunstwerk das letzte und erhabene Ziel aller Kunst. Schon in der Einleitung seiner Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“ stellt Schelling die fundamentale Behauptung auf: „Im wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig, ein Werk zu beurtheilen“. . . [3]. Von dieser Basis aus geht Schelling zur Besprechung der einzelnen Kunstarten über, bis er vom Drama aus seine Theorie des Gesamtkunstwerks nochmals ausführlicher entwickelt. Er geht zunächst von dem innern Wesen des Dramas aus. Das Drama bedeutet ihm „die Vereinigung aller Gegensätze zur Totalität.“ Es verkörpert die höchste Erscheinung der Kunst, nämlich die Identität des Unendlichen und Endlichen, oder ins Dichterisch-menschliche übertragen, die Versöhnung des Gegensatzes von Notwendigkeit und Freiheit [4]. In der griechischen Tragödie sieht Schelling alle Bedingungen des wahren Dramas erfüllt [5]. Einen besonderen Vorzug sieht er in dem die Handlung begleitenden Chor: „Die herrlichste Erfindung in der griechischen Tragödie ist der Chor. Er ist die objektivierte und repräsentierte Reflexion, die die Handlung begleitet. Er war ein stetiges Besänftigungs- und Versöhnungsmittel der Tragödie, wodurch der Zuschauer zu ruhiger Betrachtung geleitet wird [6]. Um ein Drama im Sinne der Griechen ins Moderne zu übertragen, zu gestalten, ist nun nach Schellings Ansicht ein unbedingtes Zusammenwirken aller Künste erforderlich. Und so schließt er seine „Philosophie der Kunst“ mit folgenden Worten: „Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthesirt die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die

[1] Schelling, Werke, I. Abt., V. Bd., S. 491.
[2] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., III. Bd., S. 74.
[3] Schelling, Werke I, Bd. V, S. 359.
[4] a. a. O., S. 687.
[5] a. a. O., S. 693.
[6] a. a. O., S. 702.

Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrierenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte[1]. Diese Worte Schellings könnte man geradezu als Motto an die Spitze der kunsttheoretischen Werke Richard Wagners stellen, die alle von einem tiefen Unmut über die zeitgenössische Oper erfüllt sind und sich eingehend mit einer Regeneration derselben in Form des Gesamtkunstwerkes befassen. In „Kunst und Revolution" lesen wir: „Und so erkennen wir denn in unserer öffentlichen, theatralischen Kunst keineswegs das wirkliche Drama, dieses eine, untheilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes: unser Theater bietet bloß den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten vollendetsten Ausdruck zu bewirken, zeigt sich schon in seiner Theilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisierende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist"[2].

Während nun Schelling in seinem abfälligen Urteil über die Oper sich weiter keine Rechenschaft darüber gibt, worin deren Mängel begründet liegen, macht Wagner die Erklärung derselben zum Hauptgegenstand seiner theoretischen Untersuchungen. Der fundamentale Fehler liegt für ihn bekanntlich darin, daß in der Oper älteren Stiles die Musik das Wort beherrschte[3]. Die Musik hat die Empfindung des Redenden und Darstellenden auszudrücken. Eine Musik, die aber mehr sein, sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karrikatur verwirklichen kann[4]. Er bezeichnet weiter die moderne dramatische Oper als einen „konfusen Wechselbalg".

An die tiefschürfende Gedankenwelt Schellings erinnert ferner folgende Äußerung Wagners: „Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Bewußtsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargetane Unwillkürliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Notwendigkeit eines aus weitester Verzweiflung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhalts"[5]. Erscheinen diese Worte nicht wie eine breitere Ausführung des Schellingschen Gedankens: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden"[6].

Die Auffassung Schellings von der Bedeutung des Chors in der griechischen Tragödie teilt Wagner in vollem Umfang. Der griechische Chor sollte daher nach ihm auch im Drama der Zukunft seine führende Rolle beibehalten, und zwar in

[1] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., III. Bd., S. 20.
[2] a. a. O., S. 131. [3] a. a. S., S. 244.
[4] a. a. O., IV. Bd., S. 142.
[5] Schelling, Werke, I. Abt., V. Bd., S. 501.
[6] a. a. O., S. 736.

Form des Orchesters, das zu einem selbständigen Ausdrucksmittel werden sollte: „Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte, als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten". Über die bedeutungsvolle Aufgabe des modernen Orchesters äußert sich Wagner weiter: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der ‚Gedanke' des Instrumentalmotivs her. Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstand eigentümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände überzutragen. Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie des Darstellers ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehör verdeutlicht durch das Orchester, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt[1]. Diese äußerst feine philosophische Deutung der Funktion des modernen Orchesters hätte Schelling wohl mit Freuden begrüßt, denn sie ist von hellenistischem Geiste beseelt. Und dieser hellenische Geist, von dem beide Männer erfüllt sind, bestimmt auch ihren beiderseitigen Appell an die Öffentlichkeit und Gemeinsamkeit der Kunst. „Musik, Gesang und Tanz, wie alle Arten des Dramas, leben selbst nur im öffentlichen Leben und verbünden sich in diesem"[2]. Dieser Auffassung Schellings schließt sich Wagner an, wenn er sagt: „Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnis nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht[3]. Der Universalismus, der sich auch in diesen Anschauungen beiderseits geltend macht, ist in erster Linie das Bindeglied, das von Wagner zu Schelling führt, denn ihre gesamte Welt- und Kunstanschauung ist von diesem Universalismus erfüllt. Erst von diesem Fundamente aus war Wagners Geist aufnahmefähig für den Individualismus Schopenhauers, denn nur aus der Gemeinsamkeit heraus reift die künstlerische Persönlichkeit. Und wenn man den Universalismus als die Philosophie des Unbewußten, den Individualismus als die Philosophie des Bewußten bezeichnen würde, so könnte man sagen, Wagner sei unbewußt zunächst der Philosophie des Unbewußten gefolgt, bis er bewußt sich zur Philosophie des Bewußten bekannte.

[1] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., IV. Bd., S. 190.
[2] Schelling, Werke I, V. Bd., S. 736.
[3] R. Wagner, Ges. Schrift. u. Dichtgn., III. Bd., S. 150.

Kongreß der arabischen Musik zu Kairo 1932

Von

Curt Sachs, Berlin

Die Kulturkrise, die neben der Wirtschaftskrisis die ganze Welt erschüttert, wird im nahen Orient mit besonderer Empfindlichkeit von Türken und Ägyptern erlebt. Beide Völker streben mit großer Tatkraft vorwärts, und dieses Vorwärts heißt zugleich: Befreiung von europäischer Vormundschaft. Die türkische Diktatur hat die Antwort auf alle kritischen Fragen schnell, vielleicht allzuschnell gegeben: den Völkern Europas selbständig und ebenbürtig an die Seite treten könne nur ein Volk, das sich in jedem Ausdruck europäisch gibt. Ägypten, das in einer ähnlichen Lage ist und in seinem Nationalgefühl ungefähr nach der gleichen Richtung blickt, hat sich wesentlich traditionstreuer gehalten. Namentlich auf musikalischem Gebiet, das ja jeder verstandesmäßigen Normierung und jedem Diktat besonders schwer zugänglich ist, hängen dort die Menschen bewußt oder unbewußt mit einer ergreifenden Liebe an der Eigenart ihrer Melodie. Nie wird man auf der Straße etwas anderes singen oder pfeifen hören als orientalische Tonfolgen, und kaum je wird der Ägypter den Weg in ein europäisches Konzert finden. Dennoch sind die Gebildeten mit dem heutigen Zustand dieser Musik, an der sie mit allen Fibern hängen, nicht vorbehaltlos glücklich. Sie empfinden, daß Europa, das bewunderte, gehaßte und gefürchtete Europa, sie musikalisch seit einem halben Jahrtausend überflügelt hat, und sie fühlen, daß zwischen dem Vorwärtsdrängen ihres ganzen geistigen, politischen und wirtschaftlichen Lebens und dem traditionsgebundenen Steckenbleiben ihrer Musik ein unerträglicher Zwiespalt klafft. Wie dem abzuhelfen sei, darüber herrscht naturgemäß keine Einigkeit. Es gibt Radikale, die kurzerhand die ganze einheimische Musik mit ihren Maqâmen, Dreivierteltönen, Zithern und Lauten hinaustun und durch das europäische System und die europäische Mehrstimmigkeit samt vollem Orchester ersetzen möchten, in der Hoffnung, daß sich nach einer kurzen Zeitspanne bloßer Nachahmung einheimische Genies in dieser neuen Sprache selbständig würden ausdrücken können. Und von den Radikalen reicht bis fast hinüber zur äußersten Rechten eine ununterbrochene Folge von Abschattungen der Standpunkte.

Aus diesen Sorgen heraus haben sich vor drei Jahren maßgebende Persönlichkeiten, die in einer Art Akademie, dem „Institut der orientalischen Musik" zusammengeschlossen sind, gemeinsam mit dem Kultusministerium an den Verfasser dieses Berichtes gewendet, um von einer unparteiischen Persönlichkeit, die ebenso mit Vergangenheit und Gegenwart der abendländischen Musik wie mit denen der morgenländischen vertraut war, Beratung zu erhalten. In einem mehrmonatigen Aufenthalt im Lande konnte dann der Unterzeichnete die Lage genau studieren und Vorschläge machen, wie, unter Wahrung ihres Sondergepräges, der Musik in Ägypten durch staatliche Pflege eine größere und tiefere Bedeutung und der Komposition neue Wege eröffnet werden könnten. Sie wurden dem König Fuâd I. in längerer Audienz vorgetragen und später in einer ausführlichen Denkschrift niedergelegt. Bei dieser Audienz äußerte der König den Wunsch, den ganzen Fragenkomplex zu gegebener Zeit noch einmal einem Forum von Europäern und geeigneten Persönlichkeiten aus den Ländern arabischer Zunge vorzulegen.

Diese Konferenz hat vom 14. März bis zum 4. April in Kairo getagt. Sie umfaßte außer den Herren aus Afrika und Südwestasien eine Anzahl von Abendländern

verschiedener Nationalitäten, u. a. einige, die den Lesern dieser Zeitschrift besonders nahestehen, etwa Bartók, Chantavoine, Farmer. Aus Berlin hatte die ägyptische Regierung die Herren Hindemith, von Hornbostel, Lachmann, Sachs, Schünemann (der leider verhindert war) und Joh. Wolf, aus Wien Egon Wellesz berufen. Ihnen schloß sich aus Hamburg W. Heinitz an.

Trotz des Titels „Kongreß" hatte die Konferenz kaum etwas von dem, was man bei uns unter einem Kongreß versteht. Wir haben nicht Vorträge und Vorträgchen gehalten und uns dann etwas „bieten" lassen — es war wirkliche, zielbewußte und nicht immer leichte Arbeit zu leisten. Unter dem Generalsekretariat des Ministerialrats Mahmûd El Hefny — Dr. hist. mus. berol. — waren sieben Komissionen gebildet worden: Allgemeine Fragen, Komposition, Leitern, Instrumente, grammophonische Aufnahmen, Unterricht, Geschichte, jede mit genau vorgezeichneten Fragen. Die Antworten sollten nicht nur akademische Bedeutung haben, sondern die verbindlichen Richtlinien für die nächsten Jahre ministerieller Organisationstätigkeit abgeben. Fragen dieser Art waren etwa: welche methodischen Grundlagen sind für den Unterricht in den einzelnen Schulstufen zu beschaffen? Welche Bedenken stehen einer gleichschwebenden Temperatur entgegen? Wie sind die Tonschritte in den einzelnen Maqamât festzulegen? Kann man die der Maqâmtechnik eigenen Bindungen der Komponisten erleichtern? Darf die Einführung des Klaviers befürwortet werden? Welches der heutigen Vierteltonklaviere ist am geeignetesten, die Leitern der arabischen Musik wiederzugeben?

Gerade in den letzten Punkten konnte eine Einigkeit nicht erzielt werden. Herr Hába, der die Förstersche Konstruktion vorlegte, sah sich vor einer ganzen Anzahl einheimischer Erfindungen, die ein ähnliches Ziel auf andre Art zu erreichen suchen. Im ganzen aber sind die Fälle, in denen der Kommissionsbericht eingestehen mußte, daß dem Minister eine feste Richtlinie nicht gegeben werden könne, in der Minderheit. Das ist fast überraschend für den, der weiß, wie unüberbrückbar in vielen Dingen die Kluft zwischen europäischen und orientalischen Künstlern, zwischen morgen- und abendländischen Gelehrten ist. Wir sind in der Tat sehr gut miteinander ausgekommen, und es konnte eine Atmosphäre gegenseitigen Vertrauens geschaffen werden, die auch für die Zukunft Möglichkeiten gemeinsamen Arbeitens verspricht.

Wir beratenden Europäer aber haben abgesehen von den tiefen Eindrücken des Landes auch unsererseits Belehrung mit nachhause gebracht und vor allem eine Fülle musikalischer Anschauung, wie sie sich nicht leicht wieder bieten wird. Die Regierung hatte die großen Kosten nicht gescheut, aus Marokko, Algerien, Tunesien, Syrien und dem Iraq ganze Orchester kommen zu lassen, und wir hatten die einzigartige Gelegenheit, nebeneinander die verschiedensten Stile arabischer Musik zu studieren — bis hin zu den Marokkanern, die so treu die andalusische Tonkunst des 14. Jahrhunderts bewahrt haben. Die Aufnahmekommission unter der Leitung Rob. Lachmanns hat die besten Stücke ihres Repertoriums ausgewählt und auf Platten von *His Masters Voice* festhalten lassen. So ist unter außerordentlichen, bewundernswerten Opfern der ägyptischen Regierung ein Korpus von unschätzbarem Wert zusammengebracht worden. Die kostbaren Platten werden nicht in den Handel kommen; aber es wird sich hoffentlich ermöglichen lassen, daß auch die europäischen Phonogrammarchive Exemplare beziehen.

Erfüllt von diesen musikalischen Erlebnissen, begeistert von den Eindrücken Alt- und Neuägyptens, im Gedenken der fruchtbaren gemeinsamen Arbeit und der freundschaftlichen Beziehungen mit unsern Gastgebern konnte der Verfasser, als er im Auftrage des Kongresses in öffentlicher Schlußrede dem König die Beendigung der Arbeiten meldete, im Namen aller aussprechen, mit welcher Freude wir Europäer an dem großen Werk der Erneuerung der arabischen Musik teilgenommen haben.

Peter Epstein †

Von

Arnold Schmitz, Breslau

Am 9. Juni starb nach längerem schweren Leiden der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Breslau Dr. Peter Epstein.

Der im Alter von 30 Jahren Heimgegangene, ein Schüler Max Schneiders, befaßte sich als Forscher zunächst mit Aufgaben der musikhistorischen Landeskunde und der historischen Instrumentenkunde. Seine Dissertation über die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit des Joh. Andreas Herbst, seine Studien über den schlesischen Dichter, Musiker und Gelehrten Apelles von Löwenstern, über die Kirchenmusik im schlesischen Volkslied, über alte Breslauer Gesangbücher, die Kataloge der Musikinstrumente im Städt. Hist. Museum Frankfurt a. M. und im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, alle diese Arbeiten bekunden nicht nur ein gelehrtes, aus Akten geschöpftes Wissen und eine saubere Inventarisierungstechnik, sondern auch ein feines Verständnis für das kulturgeschichtliche Erbgut deutscher Landschaften, Städte und Menschen. Mit seiner Habilitationsschrift „Beiträge zur italienischen Frühmonodie des 17. Jahrhunderts" bahnte er sich vorsichtig und behutsam den Weg zu einem größeren Aufgabenkreis, und eine besonders wertvolle, im Peters-Jahrbach (1929) erschienene Studie „Zur Geschichte der deutschen Choralpassion" ist letztlich auf Heinrich Schütz, eine andere Studie über ein Passionsoratorium von Christian Flor (Bach-Jahrbuch 1930) auf J. S. Bach und seine Passionskunst gerichtet.

Peter Epstein war ein begeisterter Kunsterzieher. Die Hörer seiner akademischen Vorlesungen und Übungen, das Musikalische Institut der Universität Breslau, dessen Schulmusikabteilung er mitgründete, die Evangelische Kirchenmusikschule, die Schlesische Funkstunde verdanken ihm viel, und in der Breslauer Musikkritik hatte seine Stimme ein besonderes Gewicht. Wo immer sich seine kunsterzieherische Arbeit auswirkte, bewies sie ein hohes Verantwortungsgefühl für die lebendige Kunstbetätigung, orientierte sie sich stets nach einem positiven, lebensvollen Ziel. Es war Epstein gegeben, mit leichter Hand Hindernisse, die sich seinem Streben in den Weg stellten, beiseite zu räumen, und dies gelang ihm oft durch ein humorvolles Wort, das ein wahrhafter Ausdruck seines im Grunde heiteren Gemütes war. Fast scheint es so, als ob er den Ernst seiner schweren Krankheit geflissentlich etwas übersah, um sich nicht beirren zu lassen in seinen beruflichen Arbeiten und Plänen, die ihn bis in die letzten Tage hinein unablässig beschäftigten.

Die deutsche Musikwissenschaft, der Peter Epstein ein zuverlässiger und treuer Diener war, die Breslauer Universität und wir, seine Freunde und Kollegen, werden dem jungen Gelehrten und Lehrer, dem bescheidenen und aufrechten Menschen ein dankbares Andenken bewahren.

Neunzehntes Deutsches Bachfest in Heidelberg

(3.—5. Juni 1932)

Von

Wolfgang Stephan, Wiesbaden

Die Stätte des diesjährigen Bachfestes kann sich zwar keiner äußeren Beziehung zur Persönlichkeit Bachs rühmen, in der Geschichte der Bachbewegung aber hat ihr Name vernehmlichen Klang. Man spürt auch im heutigen Heidelberg noch, daß Philipp Wolfrum das musikalische Leben der Stadt ein Menschenalter lang entscheidend gelenkt hat: sein „Bachverein" ist das musikalische Gewissen Heidelbergs geblieben. Das Fest der Neuen Bachgesellschaft bedeutete hier mehr als ein Konzertereignis, es war die Krönung einer zur Herzenssache gewordenen Tradition.

Bach und Heidelberg, diese beiden Symbole scheinen sich gerade in unserer gegenwärtigen Situation schwer zusammen zu reimen. Wir haben uns in schicksalsnotwendiger Abwehr ein neues Bachbild geschaffen, das keine romantischen Züge trägt. Nicht das vorwärts schauende, sondern das bis ins Mittelalter zurückblickende Antlitz Bachs ist in seiner Offenbarung durch die großen konstruktiven Spätwerke zum stärksten Erlebnis unserer Jahre geworden. Der „ganze" Bach freilich wird aus dieser Perspektive allein nicht begriffen. Einem einseitig sich der Vergangenheit verpflichtenden Reaktionär wäre die gewaltige, Jahrhunderte umspannende synthetische Kraft nicht möglich gewesen. Bach hat sie sich erkämpfen müssen, im Siege über sein eigenes Ich, über die schöpferische Aktivität seiner gegenwartsbewußten Jugend.

Diesen geradezu tragischen Konflikt im Leben und Schaffen Bachs erhellte Prof. Dr. Heinrich Besseler in einem ebenso tiefgründigen wie überzeugend formulierten Vortrag über „Bach als Schöpfer und Mittler", der zum geistigen Tenor des ganzen Festes wurde. Es ist hier nicht der Ort, mit wenigen Worten seine Gedankengänge andeutend wiederzugeben[1]. Die Grundtendenz dieser neuen und selbständigen Bachinterpretation kam in der Programmgestaltung zum dokumentarischen Ausdruck: das neunzehnte Bachfest war, dem genius loci entsprechend, dem nach Süden, nach Italien gewandten Bach der Weimarer und Köthener Jahre gewidmet. Damit war auch der Rahmen gegeben: die junge italienische Kunst vom Anfang des 18. Jahrhunderts, deren neue Haltung nicht nur der Kammerkomponist Bach mit der Form des Solistenkonzerts, sondern auch der Kirchenmusiker Bach übernommen hat, und auf der anderen Seite die Leistungen der Bachschule, durch die der Lehrer zum Wegbereiter wurde, als er für seine Person bereits entschieden hatte zwischen der Freiheit schöpferischer Individualität und der Gebundenheit an ein ewiggültiges Gesetz.

Dieser Teilaspekt unter dem das Schaffen Bachs als Ausschnitt desto schärfer in Erscheinung getreten wäre, hätte dem Heidelberger Fest seinen bestimmten Sinn in der Geschichte der Bachpflege verleihen und auf die erörterungsreife Frage nach der Berechtigung solcher Musikfeste eine positive Antwort geben können. Leider wurde der einheitliche Plan nicht zwingend genug durchgeführt. Man hat wohl manche wirtschaftliche Konzessionen machen müssen, auch Sonderwünschen der Solisten ersichtlich Rechnung getragen, so daß die Physiognomie des Gesamtprogramms durch nachträgliche Retuschen empfindlich beeinträchtigt wurde. Mit der Beschränkung auf ein Teilgebiet hätte sich insbesondere die bei früheren Bachfesten stets gerügte Überlastung der Einzelveranstaltungen und das damit verbundene fragwürdige Nebeneinander verschiedener Interpreten und Interpretationsarten leicht vermeiden lassen können. Diese günstige Gelegenheit hat man in Heidelberg versäumt.

[1] Der Vortrag wird im Bachjahrbuch 1932 gedruckt vorliegen.

Wirklich geschlossen und organisch aufgebaut waren daher nur die Veranstaltungen, die Werke einer Gattung vereinigten. Nach dem Prolog der Mitgliederversammlung und des Festvortrags in der neuen Universitätsaula wurde das Fest mit einem Kantatenabend in der St. Peterskirche eröffnet. Er begann mit der Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" (Nr. 31) und führte über die sublime Kammermusik des „Actus tragicus" (Nr. 106) und des chorlosen „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152) zu einem Abschluß, wie er angemessener als mit der in Leipzig zur Reformationsfeier 1730 großartig erweiterten Oculi-Kantate „Alles was von Gott geboren" (Nr. 80) nicht gefunden werden konnte. Die mystische Traumwelt dieser Weimarer „Seelen"-Kantaten wurde zum innerlichsten Erlebnis des ganzen Festes, trotz einiger Unausgeglichenheiten der Ausführung. Überhaupt erwies sich wiederum der Kirchenraum als die einzige der Bachschen Musik konforme Stätte, über die wir heute noch verfügen, und die hier entsprechende Haltung, ohne Beifall und ohne Solistengebärde, als die einzige Möglichkeit festlicher Bereitschaft für Bach. Der mit Bachscher Musik reichlich ausgestattete Festgottesdienst bestätigte diese Erkenntnis auch dem, der nach des Festpredigers Prof. D. Renatus Hupfeld temperamentvoll vorgetragener Meinung in verwerflicher Absicht ästhetischen „Genusses" nur gekommen war, um u. a. die Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (Nr. 76) zu hören.

In dem gleichen gemeindeschaffenden Raum offenbarte sich am zweiten Festtag der Geist des Weimarer Hoforganisten durch das vollendete Spiel Prof. Günther Ramins, dessen absolute Klarheit und geniale Ausnutzung der durchschnittlich disponierten Orgel seine gewohnte beglückende Wirkung nicht verfehlte. Die Authentizität der Wiedergabe war in dieser Orgelstunde wesentlicher als das Programm, das auf Böhms Choralpartita „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" eine Reihe Bachscher Werke folgen ließ, die man schließlich auch sonstwo hören kann: drei Choräle aus dem Orgelbüchlein, die *G*dur-Sonate, Präludium und Fuge *h*moll. Am aufschlußreichsten für die Schaffensrichtung des Weimarer Bach war die Toccata *C*dur mit Adagio und Fuge.

Außer dieser Orgelstunde brachte der zweite Tag noch zwei weitere je dreistündige Instrumentalkonzerte, die an die Aufnahmefähigkeit der Hörer starke Zumutungen stellten. Die Kammermusik in der Aula bot dafür immerhin eine Auslese von Stücken, die man, wenigstens in der hier grundsätzlichen originalen Besetzung, so leicht nicht zu hören bekommt: außer der frühen und frühlingshaften Soprankantate „Weichet nur, betrübte Schatten" und dem sechsten Brandenburgischen Konzert ein „Concerto con Viola d'amore e Leuto e con tutti gli Istromenti sordini" von Antonio Vivaldi, drei Sätze von exquisitem Klangreiz, von Paul Hindemith bearbeitet und mit unnachahmlicher stiller Verhaltenheit gespielt. Der Lautenpart war einem „Lautenclavecymbel" überantwortet, einer Neukonstruktion der „Spezialwerkstätte für historische Tasteninstrumente Gebr. Ammer in Eisenberg (Thüringen)" genau nach Angaben Jacob Adlungs (Musica organoedi mechanici, 1768). Marthe Bereiter demonstrierte die Klangqualitäten des Instruments an Bachs Lautensuite *e*moll[1]. Eine Tastenlaute hat Bach mit dem Lautenklavier, das ihm sein Vetter Nikolaus um das Jahr 1740 baute, wohl weniger angestrebt als einen Flügel, der gewissermaßen das Wesen des Cembalo mit dem Klangcharakter des Klavichords, an den der Ton des Heidelberger Exemplars oft lebhaft erinnerte, zu vereinigen vermochte. Der zweite Teil dieses Konzerts galt den Söhnen Bachs. Friedemanns Cembalokonzert *F*dur wurde von Ramin mit kongenialem „Sturm und Drang" gespielt und dirigiert und hatte daher den stärksten Erfolg. Die eigenartigere und stilistisch ausgeprägtere Tenor-Kantate „Selma" (J. H. Voss) von Philipp Emanuel kam leider nicht zu ihrer intimen Wirkung. Am weitesten aus der Welt des Vaters

[1] Vgl. dazu den Aufsatz von H. Neemann im Bachjahrbuch 1931: „Bachs Lautenkompositionen".

heraus führte ein Quintett *C*dur von Johann Christian (op. XI, Nr. 1), italienische Musik, die doch, schon in der Mischung von Holzbläsern und Streichern, einen deutschen Wesenszug ahnen ließ. So lehrreich die Nebeneinanderstellung der drei grundverschiedenen Bachsöhne war, an dieser Stelle sprengte sie den Rahmen. Ihre innere Verbundenheit mit den Ansätzen des jungen Sebastian wäre in einem nur der Bachschule eingeräumten Sonderkonzert wahrscheinlich deutlicher geworden als hier, wo sich das Trennende vordrängen mußte.

Das Orchesterkonzert in der Stadthalle stand repräsentativ in der Mitte des Festes und war, vielleicht gerade deshalb, sein schwächster Punkt. Die quantitative Überlastung, in der akademischen Atmosphäre der Aula noch tragbar, war hier durch nichts zu rechtfertigen. So allgemein bekannte Violinstücke, wie die *d*moll-Partita mit der Chaconne und das *E*dur-Konzert hätten das Programm eines Bachfestes nicht zu überfüllen brauchen, auch nicht mit der Begründung, daß sie in der Hand Georg Kulenkampffs des lautesten Beifalls sicher waren. Das Vierte Brandenburgische Konzert, dessen Solopart man dem Heidelberger Konzertmeister Adolf Berg überlassen hatte, wurde dadurch naturgemäß etwas in den Hintergrund gedrängt. Gar nicht hierher gehörig war die Sinfonia aus der Leipziger Ratswahlkantate von 1731 für obligate Orgel mit Orchester; unbegreiflich, warum nicht ihr Köthener Vorbild, nämlich die *E*dur-Partita für Solovioline gewählt worden war, die die Stelle ihrer einseitig bevorzugten Schwester hätte ersetzen können. Die Orgelmusik war mit dem *a*moll-Konzert nach Vivaldi ausreichend vertreten, das nach Ramins Orgelstunde und auf der ungeeigneten Orgel der Stadthalle sowieso kaum zur Geltung kam. Alle diese Werke führte man in einer orchestralen Besetzung auf, die eigentlich nur zwei Nummern einigermaßen anstand, einer prachtvollen 22stimmigen Sonata von Giovanni Gabrieli (aus „Canzoni e Sonate", Venedig 1615) und der *D*dur-Orchestersuite Nr. 4 von Bach. Die Wiedergabe der Sonata offenbarte, wie nicht anders zu erwarten war, die ganze Hilflosigkeit, mit der ein an alter Musik nicht geschultes Orchester unter einem Dirigenten, der von Strauß und Furtwängler herkommt, einer solchen Aufgabe gegenübersteht. Die Einrichtung H. Besselers versuchte eine stilgetreue Farbaufteilung der fünf Chöre (Blech, Holz, tiefe und hohe Streicher, Solistenchor), aber das Wesentliche der mehrchörigen Praxis, die räumliche Trennung, war nur angedeutet und in der Wirkung gleich Null. Auch mit Bach schien der verantwortliche Leiter dieses Konzerts, der junge Heidelberger Musikdirektor Kurt Overhoff, wenig vertraut zu sein. Er hat sich in der kurzen Zeit seiner dortigen Wirksamkeit als Dirigent klassischer und romantischer Musik einen guten Namen gemacht. Diese Domäne verließ er auch mit seiner Bachinterpretation nicht, die eine auf klangliche Intensität und emphatische Steigerung berechnete symphonische Wirkung anstrebte. Unerfreulich war besonders die Verschleppung der Zeitmaße, sogar in den Tanzsätzen der Suite.

In dem Chorkonzert, das als festlicher Abschluß ebenfalls in der Stadthalle stattfand und ebenso massenhaft besetzt war, fiel auch der erfahrene Bachkenner Prof. Dr. Hermann M. Poppen, der sich in Kirche und Aula um ein werkdienlich stilles und durchsichtiges Musizieren bemüht hatte, wieder in ein regerisches Überwältigungspathos zurück, das mit der Aufsteilung der Abschlüsse und der Überdehnung zu mächtiger Breite eine äußere, immerhin imposante Wirkung garantierte. Mit der Grundidee der anderen Konzerte hatte das Programm nichts mehr zu tun. Es war jedoch eine verdienstliche Tat, das fast unbekannte Osteroratorium ohne wesentliche Kürzung aufzuführen. Den Ausklang bildete die technisch wohlabgewogene Darstellung des Magnificat, das man mit den vier weihnachtlichen Einlagesätzen der Urfassung ausgestattet hatte: ein hier, außerhalb des liturgischen Zusammenhangs wenig ergiebiger Akt historischer Pietät.

Von den Solisten fanden auf diesem Bachfest nur Ramin und Hindemith restlos in den Stil der ihnen anvertrauten Werke. Kulenkampffs Interpretation des *E*dur-Konzerts war eine höchst konzentrierte, meisterhaft beherrschte Leistung, aber kein

Konzertieren mit dem Orchester; in dieser Hinsicht musizierte der Konzertmeister Berg adaequater. Die Solopartita, besonders die Chaconne, glaubte man schon innerlicher, agogisch weniger nüanciert gehört zu haben. Unter den Gesangssolisten dominierten bewährte Bachsänger: Amalie Merz-Tunner, Frieda Dierolf, Prof. Albert Fischer. Daß sich dennoch manche herkömmliche Sängergewohnheit störend bemerkbar machte, vor allem die unerträgliche Neigung zum ritardando, wirft auf den allgemeinen Stand unserer Bachpflege kein günstiges Licht. Die Chöre (Bachverein, akademischer Gesangverein, A-cappella-Chor) zeugten von der erzieherischen Arbeit Poppens, während das städtische Orchester über provinzielles Niveau nicht hinaus kam. Auch die obligaten Soli ließen des öfteren an Reinheit und Geschmeidigkeit zu wünschen übrig, wie überhaupt der peinliche Eindruck eiliger Probenarbeit nicht immer verwischt werden konnte. Nicht vergessen seien die Akkompagnisten: Herbert Haag (Orgel), Renate Noll (Orgel und Cembalo) und Alwine Möslinger (Cembalo).

Gedenkfeier für J. Chr. Friedrich Bach

Von

Th. W. Werner, Hannover

Das Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg hat es sich trotz der Not der Zeit, die eine auf mehr als das Erhalten des Bestehenden gerichtete Arbeit verhindert, nicht nehmen lassen, den musikalischen Ortsheiligen Johann Christoph Friedrich Bach zwei Tage vor seinem zweihundertsten Geburtstage durch eine Gedenkfeier zu ehren.

Nachdem Prof. Dr. *D.* Max Seiffert die Erschienenen begrüßt hatte, hielt der eigentliche Entdecker Friedrich Bachs (dessen Denkmal auf dem Bückeburger Friedhof durch das Institut wieder hergestellt worden ist und an diesem Tage bekränzt wurde) Prof. Dr. Georg Schünemann die Gedenkrede, in der er ein klares Bild der Kulturzustände zur Zeit des Grafen Wilhelm, des großen Friedrich Geistesverwandten, des „absonderlichen Mannes", wie Goethe ihn nennt, zeichnete, die musikalische Persönlichkeit Bachs umriß und mit feinsinnigem Eingehen auf Herders künstlerische Absichten den starken Einfluß des Dichters auf den Musiker, wenigstens für seine mittleren Jahre, nachwies.

Seiner hohen Bewertung des Künstlers Friedrich Bach wollten die mitgeteilten Kompositionen, wie mir schien, nicht ganz entsprechen.

Zwar fanden sich unter den von Frau M. L. Rau zu M. Seifferts Begleitung vorgetragenen Liedern auf Jahreszeitentexte von Balth. Münter einige charaktervolle Stücke; aber schon vor Waißes „Der Sieg über sich selbst" und Lessings „Antwort" wurde der Komponist verlegen.

In der Kammermusik, um deren Ausführung sich außer G. Schünemann (Flöte) die Herren Hünigen (Klavier), Sohl, Schröter, Krüger (Streichinstrumente) verdient machten, fehlen tiefere Beziehungen fast ganz: die Sicherheit der Formen ist größer als der Reichtum an Formen; die Thematik, elegant und virtuos in den Triosätzen, volksnah und humorig in den Schlußrondos, kantabel und gefühlig in den romanzenhaften Larghettos, erschien innerhalb der drei vorgetragenen Stücke: einer Violoncellosonate, einer Flötensonate und eines Klaviertrios, allzu nah verwandt und wurde nur selten einmal durch fesselnde Nebengebilde (eine Mollepisodè im Finale des Trios) profiliert. Zu rasch, viel rascher als etwa Mozart, ist dieser Bachsohn mit dem ihm zugefallenen Erbe fertig geworden.

Möglich aber ist eine Veränderung des aus den Spätwerken gewonnenen Bildes durch die praktische Kenntnis der noch unter Herders Führertum stehenden Arbeiten.

Miszellen

„Organisationsfragen der Musikwissenschaft".

Zu dem Aufsatz von Hans Engel in Nr. 5 der ZfM.

I.

Die Ausführungen von Hans Engel, denen man nur freudig zustimmen kann, berühren ein Problem, dessen Grundlagen ebenso beschämend für die Musikwissenschaft wie für die zuständigen Behörden sind. Man gewinnt wieder einmal die Überzeugung, daß es zwar einzelne Forscher gibt, daß aber eine „Musikwissenschaft" als ein geschlossener Komplex vorläufig auf dem Papier steht. Das ist umso bedauerlicher, als gerade wir des engen Zusammenschlusses und der steten Zusammenarbeit mehr bedürfen als andere Disziplinen, denen es auch finanziell besser geht.

Das Vereinzeltsein der Musikhistoriker, besonders derjenigen, die in der „Provinz" sitzen, läßt sie allmählich sich von ihren wissenschaftlichen Ambitionen resigniert zurückziehen. Ich rede beileibe keiner Gründung neuer musikwissenschaftlicher Gesellschaften das Wort, halte auch mit Engel jede Doppelorganisation, die mit der „Denkmälerkommission" in Konkurrenz treten wollte, für widersinnig. Aber ich glaube, daß es zur Durchführung der dringenden Arbeiten, von denen Engel ausführlich spricht, fruchtbar und dienlich wäre, wenn die in einer Landschaft ansässigen Musikhistoriker sich zu Arbeitsgemeinschaften zusammenschlössen, die organisatorisch nur locker gefügt zu sein brauchten, dem Einzelnen aber Anregung und ständigen Antrieb geben könnten. Dabei könnten die Universitäten eine viel größere Rolle spielen als bisher. Die musikwissenschaftliche Disziplin der Universität müßte zur Zentrale aller in der ganzen Landschaft wirkenden Fachgenossen werden. Nötig wäre nur, daß der „Methodenpatriotismus" völlig vergessen würde, damit sich der „Berliner" auch im Bezirk der „Münchener", der „Leipziger" in dem der „Wiener" Schule heimisch fühlen könnte.

Engel wendet sich an den einzelnen Menschen, wenn er von jedem „nur einen Teil des Idealismus" erwartet, den Robert Eitner aufbrachte. Er hätte hinzufügen können: Jeder möge seine eigene Facheitelkeit zurückdrängen, um sich in den Dienst des ganzen Fachs zu stellen, zu dem wir uns doch alle mit der gleichen Freude bekennen. Wenn das geschieht, so wird ein Zusammengehen in „Arbeitsgemeinschaften", wie ich sie vorschlage, keine großen Schwierigkeiten bereiten. Hoffentlich findet sich bei allen Universitäten das rechte Verständnis für die Dringlichkeit dieser Aufgabe. Dadurch würde die Erfassung der Bestände in den einzelnen Orten einer Landschaft wesentlich erleichtert, dem Einzelnen die Kontrolle und Erweiterung seiner lokalen Arbeiten ermöglicht und die Durchführung des ganzen Werkes gefördert. Nochmals, alle Arbeit soll der zentralen „Denkmälerkommission" zugute kommen. Mein Vorschlag bezieht sich nur auf die Taktik ihrer Durchführung.

Im übrigen warne ich vor allzugroßem Optimismus. Die Zahl derer, die bereit sind, mitzutun, wird bei weitem nicht alle enthalten, die sich zur Musikwissenschaft rechnen. Sie wird sogar vermutlich viel kleiner sein, als man erwarten sollte. Aber auf die Wenigen, die wirklich mit Hand anlegen wollen, kommt es ja auch nur an.

Hans Albrecht (Essen).

II.

Der Aufruf Hans Engels wäre eine Himmelsbotschaft, wenn er von den Meistern spräche. Die aber werden nur als dei ex machina angerufen. Der Fall Haydn ist freilich ein Marterl der Musikwissenschaft, die eben nur Vorläufern und Mitläufern „Denkmäler" errichtet hat, die eigentlichen Läufer aber — laufen ließ. Bevor die Gesamtausgaben Mozarts und Beethovens gereinigt und ergänzt, die Haydns und C. Ph. E. Bachs fort- und durchgeführt sind, kann sich die Musikwissenschaft neben ihren älteren Schwestern, der Literatur- und der Kunstgeschichte, auch „Unter den

Linden" nicht zeigen. Wobei immer zu beachten ist, daß sie innerhalb der deutschen Wissenschaft. die größte Verantwortung trägt, für eine Kunstgattung, in der die Deutschen dominieren. Auch in den Forderungen Hans Engels nach einem Ausbau der Musik-Bibliographie zeigt sich die normale Einstellung: von den Erstausgaben der Meister und von ihren Autographen ist kaum die Rede. Bevor aber diese alte Schuld getilgt ist, haben alle lokalen und regionalen Wünsche (soweit sie nicht auf der Linie der Meisterforschung liegen) zu schweigen. Wenn die Musikwissenschaft das Œuvre der großen Meister in Werkverzeichnissen, Handschriftenlisten und Druckkatalogen erfaßt haben wird, dann wird sie auch Kredit haben und Förderung erhalten. Vorläufig dreht sich ihre Bibliographie meist nur um die Spiegelfrage: Was wurde über wen geschrieben? Sie muß erst einmal lernen: Was hat wer geschrieben? Und das hat für die Meister auch der verehrte Eitner nicht recht besorgt. Sein Quellenlexikon ist im wesentlichen nur ein Korrelat der „Denkmäler der Tonkunst": das Totenprotokoll neben dem „papierenen Friedhof" (Schenker). Oder ist das etwa eine Ruhmeshalle, wo die Lieder der kleinen Wiener des 18. Jahrhunderts aufbewahrt sind, nicht aber die Lieder Haydns (die heuer erst erscheinen sollen)? Mag das auch im Programm der „Denkmäler" so vorgesehen sein: die Musikwissenschaft trägt die Verantwortung für diese verkehrte Weltordnung. Es gibt heute noch keine Hilfsdisziplinen wie Notenbibliographie und Editionstechnik, keine Lehrkanzel und keine Normen dafür. Denn die Musikwissenschaft hat bisher die Herausgabe und Betreuung der Meisterwerke im großen Ganzen den „Kennern", das sind eben die Virtuosen, und den „Liebhabern", nämlich privaten Sammlern, überlassen. Die Voraussetzung dieser Wissenschaft wäre aber die Sicherung der Meistertexte — deinde philosophare! Otto Erich Deutsch (Wien).

Ich glaube, die Stellungnahme Otto Erich Deutschs ist geeignet, Mißverständnisse zu erwecken. Wesentlich scheinen seine und meine Ansichten nur über die Taktik auseinanderzugehen. Ich wünsche einen Angriff auf der ganzen Linie, um einmal ausnahmsweise ein militärisches Bild zu gebrauchen, Deutsch will die Hauptfestungen forcieren. Wenn er unter „Meistern" nur die Wiener Klassiker (mit Einschluß C. Ph. Em. Bachs) versteht, so gehen unsre Meinungen freilich weit auseinander! Für mich sind Isaac und Hassler auch „Meister", — große —, und die „Denkmäler" mit solchen Meistern eher „Lustgärten" als „Friedhöfe". Denn bei uns erklingen sie längst lebendig, wo Musikwissenschaft getrieben wird, und ich möchte doch bezweifeln, ob uns augenblicklich Ausgaben von Abaco, Steffani, Krieger nicht wichtiger sind als exakt philologische Korrekturen Mozartscher oder andrer Wiener Meister in längst bekannten Werken. Womit die Notwendigkeit der letzteren Aufgabe nicht bestritten werden soll. Hans Engel.

III.

Daß die Frage der Musikbibliographie immer wieder zur Diskussion gestellt wird, beweist, wie sehr man die Wichtigkeit dieses Problems für die Musikwissenschaft erkannt hat und wie weit man noch von seiner Lösung entfernt ist. Es ist daher besonders zu begrüßen, daß Hans Engel in seinem Aufsatz „Organisationsfragen der Musikwissenschaft"[1] die brennendsten Fragen der Musikbibliographie zusammenhängend überblickt und daß die Schriftleitung der ZfM zur Stellungnahme auffordert und Engels Ausführungen als Ausgangspunkt für weitere Vorschläge betrachten will. Auch Verfasser dieses Beitrags konnte seinerzeit einen Plan zur Organisation der Quellen- und Denkmäleraufnahme in dieser Zeitschrift veröffentlichen[2], wobei zwei Forderungen als wesentlich angesehen wurden:

[1] ZfM XIV, S. 272.

[2] „Zur Organisation der musikalischen Quellen- und Denkmälerkunde", ZfM IX, S. 258.

1. nach Landschaften dezentralisierte Aufnahmearbeit, 2. zentrale Zusammenfassung und Evidenz des aufgenommenen Materials (a. a. O., S. 264). Diese Vorschläge[1] wurden von dem im Jahre 1927 maßgebenden Forum, der „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie", als undurchführbar abgelehnt und lediglich der Rat erteilt, es mögen in Zukunft neue Funde als Ergänzungen zu Eitners Quellenlexikon angemeldet werden.

Nun ist aber dem Bericht Engels erfreulicherweise zu entnehmen, daß er die Aufnahmearbeit in Pommern nach gleichen Grundsätzen organisiert hat und daß besonders die Zusammenarbeit mit Provinzialbehörden zu guten Ergebnissen führte. Der Appell an den Lokalpatriotismus, auf den auch ich damals verwiesen habe, hat doch seine Früchte gezeitigt. In Österreich liegen nun die Verhältnisse nicht anders. Mir ist bekannt, daß es gerade in kleineren Orten manche Lehrer, Musiker und Pensionisten gibt, die ihre ganze Zeit archivalischen Arbeiten widmen, so daß man sie nach kurzer Anleitung auch zur Aufnahme musikalischer Denkmäler, etwa aus dem 18. und 19. Jahrhundert, heranziehen könnte. Die Katalogisierung älterer Handschriften — ihre Zahl ist keine allzugroße — muß jedenfalls den Musikhistorikern überlassen bleiben.

Der Salzburger Kongreß (1931) hätte sich aber nicht allein mit der beifälligen Aufnahme von Vorschlägen begnügen sollen (Engel a. a. O., S. 275). Es wäre ihm auch möglich gewesen, sich mit bereits geleisteten Arbeiten auf dem Gebiete der Denkmäleraufnahme zu befassen und die hier gesammelten Erfahrungen zum Ausgangspunkt der weiteren Organisationsarbeit zu machen. Denn einige Landschaften sind, wenn auch nur zum Teil, musikbibliographisch erfaßt, u. zw. Sachsen-Thüringen, Pommern und Mähren, und, wie ich hinzufügen kann, auch Salzburg. Die Aufnahme der Musikdenkmäler in der Mozartstadt wurde konsequent nach den seinerzeit von mir vorgelegten Grundsätzen durchgeführt. Als Ergebnis liegt ein thematischer Katalog der Handschriften des 18. Jahrhunderts vor (etwa 500 Werke), außerdem hat K. A. Rosenthal die Denkmäler des 17. Jahrhunderts aufgenommen (über 1000 Werke). Dabei wurden nur die Werke der Lokalkomponisten gerechnet, die zum größten Teil Unika darstellen. Die große Zahl von Werken, die Vorgänger und Zeitgenossen Mozarts in Salzburg hinterlassen haben, beweist nicht nur die Wichtigkeit solcher Arbeit, sondern zeigt auch, daß es ganz unmöglich wäre, sie in der Form einer Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Wie sollte man diese 1500 Werke unterbringen und zu welchen Massen wird man mit dem Fortschreiten der lokalen Denkmäleraufnahme gelangen, wenn sich schon aus zeitlich und räumlich so engem Gebiet derartige Mengen ergeben?

Doch soll hier nicht von der Arbeit und ihren Ergebnissen gesprochen werden, sondern von einigen Erfahrungen, die dabei gesammelt wurden und die auch an anderer Stelle unter ähnlichen Verhältnissen anwendbar sind oder zum wenigsten überprüft werden können.

1. Man erfasse in erster Linie die lokalen Komponisten. Diese nehme man mit aller wissenschaftlichen Gründlichkeit auf.

2. Die Einzelaufnahme der Werke geschieht nicht nur mit genauer Titelabschrift, sondern auch thematisch. Nur bei solcher Aufnahme kann man die Exemplare eines sonst gleichbezeichneten Werkes, die aber an verschiedenen Fundorten festgestellt werden, identifizieren. Aber auch bei einer größeren Anzahl von Werken der gleichen Gattung in einem einzigen Fundort ist die thematische Aufnahme unerläßlich. Man denke z. B. an die im 18. Jahrhundert typischen Anfänge von Messen mit Dreiklangszerlegungen im Orchesterpart. Gelangt man dann etwa zu dem Ergebnis „Vom Komponisten X .. 15 Messen in *C* dur", so ist damit bibliographisch nichts Brauchbares gegeben.

[1] Sie sind auch zusammengefaßt in dem Referat „Musikbibliographie in Österreich", Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier 1927, S. 265.

3. Man gehe in jedem Ort, jeder Landschaft, von einem Zentrum der Musikkultur aus, jener Stelle, wo die älteste und kontinuierlichste Musiktradition besteht. Hat man hier alle Denkmäler gründlich aufgenommen, dann wird sich zeigen, daß an den übrigen Fundstellen dieses Ortes oder dieser Landschaft sich zum größten Teil nur Kopien oder Überarbeitungen der Werke, die man im Zentrum festgestellt hat, befinden. Bei diesem Vorgang wird die Arbeit bedeutend ökonomischer gestaltet. So ergab sich z. B. für Salzburg das Domarchiv als Zentrum, die übrigen Bibliotheken und Archive von Stadt und Land Salzburg enthielten, soweit sie bisher durchgearbeitet wurden, nicht viel neues Material. Der Katalog des Domarchivs wurde somit von selbst zum Zentralkatalog für die ganze Landschaft.

Die Landesaufnahme ist also jedenfalls durchführbar, auch mit wenigen Arbeitskräften. Freilich kostet sie viel Zeit, und weil heute fast niemand mehr seine Zeit umsonst verbrauchen kann, so steht die Landesaufnahme in Österreich jetzt wieder still. Über die nackte Wirklichkeit hilft heute keine noch so gut gemeinte Resolution hinweg.

Aus Engels Überblick seien nun noch zwei Arbeitsgebiete der Musikbibliographie herausgegriffen, und zwar 1. die Bibliographie der großen Meister, also vor allem die thematischen Kataloge ihrer sämtlichen Werke, 2. die Bibliographie der musikwissenschaftlichen Literatur.

Ad 1. Engel weist auf das Fehlen einer Haydn-Bibliographie hin, ein Mangel, der in diesem Gedenkjahr besonders empfunden wird. Steht es aber um die anderen großen Meister vielleicht besser? Wir besitzen seit kurzer Zeit einen ausgezeichneten Katalog der musikalischen Werke Franz Liszts[1], aber dafür fehlen die thematischen Kataloge der Klassiker und älteren Romantiker. Köchels Mozart ist längst veraltet, ebenso Jähns' Weber, die Kataloge Nottebohms. Von der Vollendung seines Schubert-Katalogs hat uns O. E. Deutsch schon 1928 berichtet[2]; ihm verdanken wir auch manche ausgezeichnete Bibliographien von Erstdrucken der Klassiker. Wer arbeitet also heute an den Katalogen der großen Meister? Wenn diese Arbeiten unbekannt bleiben, so wie sie bei den jetzigen Verhältnissen auch kaum auf eine baldige Veröffentlichung rechnen dürfen, dann besteht, bei der Seltenheit des persönlichen Kontakts, wie ihn sonst die Fachkongresse boten, die Gefahr, daß zwei Bibliographen mit dem gleichen Gegenstand beschäftigt sind, so daß voraussichtlich der eine seine Zeit nutzlos verbraucht hat. Mehr Publizität solcher Arbeiten wäre erwünscht und jedem von Vorteil. Denn dann wüßte jeder Forscher, bei wem er sich Auskünfte holen kann; es würde aber auch jeder zufällige Fund, wie ihn zuweilen eine Reise ergeben mag, an die richtige Stelle gelangen.

Ad 2. Die Veröffentlichung einer umfassenden Bibliographie der musikwissenschaftlichen Literatur ist bei den heutigen Verhältnissen kaum möglich. Die einzelnen Bibliotheken besitzen nicht die vollständige Literatur, und ihre Kataloge sind daher keine erschöpfenden Bibliographien. Ein zusammenfassender Universalkatalog kann aber in absehbarer Zeit nicht angelegt und veröffentlicht werden. Eine mögliche Zwischenlösung scheint mir die einheitliche Ausgestaltung von Schlagwortkatalogen zu sein[3]. Hat jede Fachbibliothek das gleiche Schlagwortsystem, von dem ich einen möglichen Fall ausgearbeitet habe, so ist die Zusammenfassung der Werke mit gleichen Materien, also der Literatur zu einem und demselben Schlagwort, auch von Beständen verschiedener Bibliotheken, wesentlich erleichtert. Arbeitet jede Bibliothek das ihre Landschaft betreffende Material noch besonders gründlich durch, so weiß jeder Forscher, wohin er sich zu wenden hat. Will aber jemand die Literatur

[1] In Peter Raabes Franz Liszt. Stuttgart 1931, II. Bd.

[2] Bericht über den Internat. Kongreß f. Schubertforschung, Wien 1928. Augsburg 1929, S. 180, Nachschrift.

[3] C. Schneider, Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage, ZfM XII, S. 541.

über einen umgrenzten Gegenstand sammeln, z. B. „Musikästhetik", so läßt er sich von allen Fachbibliotheken, die Schlagwortkataloge haben, die zu dem gewünschten Schlagwort vorhandene Literatur mitteilen.

Die Schwierigkeiten, die sich heute der systematischen Denkmäleraufnahme in großen Gebieten, der Bibliographie der großen Meister, der universalen Bibliographie der musikwissenschaftlichen Literatur entgegenstellen, sind heute kaum zu überwinden, so daß die Verwirklichung aller dieser schönen Pläne in weite Ferne gerückt scheint. Aber doch ist ein Ausweg zu finden, durch Zwischenlösungen, erreicht durch stille, rastlose Arbeit in einem engen Kreis, wie er vor allem den im Beruf stehenden Musikhistorikern und besonders den Musikbibliographen und -bibliophilen zukommt. Aber auch diese bescheideneren Arbeiten sind für die Allgemeinheit wertlos, wenn sie unbekannt bleiben. Nicht einmal die größten Bibliotheken haben heute die Mittel, Fachkataloge ihrer eigenen, unmittelbar greifbaren Bestände zu veröffentlichen, um wieviel schwerer ist dies erst bei einem Material, das im ganzen Land zerstreut liegt.

Es fehlt heute an der Publizität dieser entsagungsvollen Arbeit, und hier müßte vor allem Wandel geschaffen werden. Vielleicht ermöglicht es die Schriftleitung der ZfM[1], daß alljährlich zu einem Zeitpunkt, den sie selbst bestimmen möge, von allen mit Musikbibliographie beschäftigten Stellen und Personen kurze Berichte über das Arbeitsgebiet und das Stadium der im abgelaufenen Jahr geleisteten bibliographischen Arbeiten veröffentlicht werden[2].

Bei Aufnahmen einzelner Orte oder Landschaften könnten noch die Namen der wichtigsten Lokalkomponisten angeführt werden. Auf diese Weise könnte eine Zusammenarbeit angebahnt werden, vielleicht auch eine gewisse Ökonomie, durch raschere Auskünfte und Vermeidung jeder überflüssigen Doppelarbeit.

Es fehlt auf dem Gebiete der Musikbibliographie jedenfalls nicht an Arbeitswillen und auch nicht an der Erkenntnis, daß diese Arbeit eine Notwendigkeit ist, weil der Fortschritt unserer Wissenschaft von ihr abhängt. Es fehlt vorläufig nur an der Publizität der bereits geleisteten oder im Zug befindlichen Einzelarbeiten, und es fehlt an dem Zusammenwirken aller jener Kräfte, die auf das gleiche Ziel gerichtet sind — hier kann vielleicht dieser Vorschlag nützen. Und wenn einmal diese Zusammenarbeit erreicht ist, dann ist es vielleicht auch möglich, das größte und verhängnisvollste Hindernis zu beseitigen, das sich den Bestrebungen der Musikbibliographie noch entgegenstellt: das Fehlen jeden Interesses und jeder ideellen und materiellen Unterstützung seitens der übergeordneten staatlichen Stellen, welche doch endlich begreifen sollten, daß auch die Musikdenkmäler Kulturgüter sind, die den Werken der bildenden Kunst, an ideellem Wert zum wenigsten, nicht nachstehen.

Constantin Schneider (Wien).

Bücherschau

Adkins, H. E. Adkins' Treatise on the Military Band. In 3 Parts: Part 1. Instrumentation. Part 2. Arranging. Part 3. Training and Conducting. 4°, XI, 253 S. London & New York 1931, Boosey & Co., Ltd.

Aldrich, Richard. A Catalogue of Books Relating to Music in the Library of Richard Aldrich. 8°, VIII, 435 S. New York 1931.

Alessi, G. D'. Una interessante questione d'arte organaria veneta del 1759. 8°, 32 S. Milano 1931, Bollettino Bibliografico Musicale.

[1] Das ist eine reine Raumfrage, die leider auch erst wieder in besseren Zeiten als den heutigen zu lösen ist! Schriftleitung.

[2] Die Aufarbeitung der den öffentlichen Bibliotheken alljährlich zuwachsenden Bestände wäre wie bisher davon unabhängig zu behandeln.

Baser, Friedrich. Johann Sebastian Bach im musikalischen und geistigen Leben Heidelbergs. Mit kulturhist. Stadtplan u. Zeittafel. Zum Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Heidelberg. 8°, 28 S. Heidelberg 1932, Meister (in Komm.). —.75 RM.

Bennedik, Frank, u. Adolf **Strube.** Handbuch für den Tonwortunterricht. gr. 8°, 104 S. 5. Aufl. Leipzig 1932, C. Merseburger. 3.40 RM.

Berlioz, Hector. Souvenirs de voyages. Texte original avec un Préface par J.-G. Prod'homme. (Bibliothèque „Historia", IIe Série; Mémoires et Souvenirs.) 8°, 276 S. Paris 1932, Editions Jules Tallandier. 25 Fr.

Dies reizvoll ausgestattete, von dem besten Kenner des Lebensganges von Berlioz herausgegebene Buch hat im Grunde keinen „philologischen" Ehrgeiz. Es vereinigt lediglich „den malerischsten Teil von Berlioz' literarischem Schaffen: seine Reisen ins Ausland, angefangen mit Italien und Villa Medici, bis zu seiner ersten Reise nach Rußland"; alle diese Kapitel sind bekannt. Dadurch aber, daß Prod'homme in allen Fällen, wo eine Überarbeitung für die „Schriften" vorlag, auf die Urfassung zurückging — auf „L'Italie pittoresque", das „Journal des Débats", die „Gazette musicale", und auf alle Varianten hinweist, liefert er nebenbei auch wieder einen fesselnden Beitrag zur Berlioz-Forschung.

A. E.

Bernet Kempers, K. Ph. Muziekgeschiedenis. 8°, 352 S. mit 25 Abb. Rotterdam 1932, W. L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij. 4.90 Fl.

Bruns, Paul. Atemkunst und Stimmhöhe. Der Weg zur ital. Höhe. 3. unveränd. Abdruck der 2. erw. Aufl. von: Minimalluft und Stütze. gr. 8°, 114 S. Berlin-Charlottenburg 1932, Göritz. 3.60 RM.

Cherbuliez, Antoine-Elisée. Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte. 8°, 403 S. Mit 81 Bildern. Frauenfeld 1932, Huber. 14 RM.

Dandelot, Arthur. Autres petits côtés amusants de la vie musicale. 8°. Paris 1932, chez l'auteur: 83, rue d'Amsterdam.

Neuausgaben alter Musikwerke

Abel, C. F. Six simphonies a deux Violons, Taille et Basse, Hautbois et Cors de chasse. Composées et dediées a Son Excellence Monsieur le Chevalier Guillaume Young ... Londres. Nr. 5 *D* dur. Faksimile-Druck. St.-Mat., Streichst. in 2facher Anzahl. Zwenkau 1932, Walter Höckner. kompl. 12 RM.

Altenburg, Michael. Erster Theil. newer Lieblicher und Zierlicher Intraden, mit sechs Stimmen, Welche zu förderst auff Geigen, Lauten Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind / darein auch zugleich ein Choral Stimm auss dem Gesangbuch dess Herrn Dr. Marti. Luth. gantz zierlich deutlich und vernehmlich von Jedermann kann mitgesungen werden. Vorwort von H. Erdlen u. E. Rabsch. Leipzig 1932, Rahter. Heft I: Part. 19 S. u. 1 Bl. Faks. 2 RM; Stimmen 1.30 RM. Heft II: Part. 23 S. u. 1 Faks. 2 RM; Stimmen 1.30 RM.

Gabrieli, Giovanni. Sacrae symphoniae. Daraus: Sonata „Pian e forte" für 2 Tromp., 2 Hörner, 4 Pos., Baßtuba bearb. u. hrsg. von F. Stein. Leipzig 1932, Peters. Part. 15 S. u. Vorwort, nebst 1 Bl. Faks. 18 RM, als Studienpart 4 RM, f. Posaunenchor St.-Part. —.30 RM.

Gossec, F. J. Op. 1 Six Quatuor a deux Violons, Taille et Basse composés par F. J. Gossec d'Anvers. Amsterdam. Nr. 2. Faks.-Druck der Stimmen kompl. 3.50 RM. Zwenkau 1932, Walter Höckner.

Haydn, Joseph. Aria „Care spiagge, selve addio!" („Nun steh' ich auf dem Gipfel"). Neu bezeichet u. neu für Orchester gesetzt von P. A. Pisk. Deutscher Text von R. St. Hoffmann. Wien 1932, Universal-Edition.

(Aus Haydns Oper „Armida", Eisenstadt 1784. Beginn des Rezitativtextes: „Eccomi giunto all'olmo".)

Haydn, Joseph. Aria „Dica pure chi vuol dire . . ." („Man kann sagen, was man wolle . . ."). Neu bez. u. neu f. Orch. gesetzt von P. A. Pisk. Deutscher Text von R. St. Hoffmann Wien 1932, Universal-Edition.

Haydn, Joseph. Aria „Dove sono che miro intorno ...“ („Ist's ein Traum, ein hold Erwachen?“). Neu bez. u. neu f. Orch. gesetzt von P. A. Pisk. Deutscher Text von R. St. Hoffmann. Wien 1932, Universal-Edition.

(Aus Haydns Oper „La vera costanza“, Wien 1776 [Eisenstadt 1779].)

Haydn, Joseph. Divertimento (Feldpartita) für 8stimm. Bläserchor. Hrsg. von K. Geiringer. Leipzig 1932, F. Schubert jun.

Haydn, Joseph. Echo (für Streichorchester). Neu hrsg. und bearb. von Jenö v. Takács. Stimmen. Wien 1932, Universal-Edition.

Haydn, Joseph. Op. II. Six Trios pour deux Violons et une Basse, Paris ... Nr. 3. Faks.-Druck der St. Zwenkau 1932, Walter Höcker. 2.50 ℳ.

Haydn, Joseph. Op. 8. Sechs Sonaten für 2 Viol. u. Pfte. (Vcllo. ad lib.) Zum erstenmal neu hrsg. von A. Gülzow und W. Weismann. Heft 2, Nr. 4—6. Leipzig 1932, Peters. 2 ℳ.

Holzbauer, Ignaz Jakob. Sinfonia *E* dur für Streichorchester. (E. Rabsch.) Leipzig 1932, Rahter. Part. 1.50 ℳ, Stimmen —.90 ℳ.

Kühnel, August. Sonate Nr. 8 *A* dur für Viola da Gamba u. Cemb. hrsg. von Chr. Döbereiner. Mainz 1932, Schott. 4 ℳ.

Lupi, Hans. Zehn weltliche Lieder zu 4 Stimmen, Hrsg. von H. Albrecht. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer. Part. 2.75 ℳ.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Sechs deutsche Tänze in der Originalfassung. Ausgewählt u. hrsg. von K. Soldan. Leipzig 1932, Peters. Part. 19 S. 3 ℳ, Streicher-St. je —.60 ℳ, Bläser kompl. 4.50 ℳ.

Telemann, Georg Philipp. Quartett *D* dur für Flöte, Violine oder Violoncello u. Generalbaß (Pfte. od. Cemb.) Hrsg. von R. Ermeler. Leipzig 1932, Zimmermann. 5 ℳ.

Zelter, Karl Friedrich. Laßt fahren hin das Allzuflüchtige. Trauer-Kantate [Goethe]. In der Originalfassung f. gem. Chor m. unterl. Einrichtung f. Männerchor, Frauenchor oder Kinderchor sowie Solo mit Pfte.-Begl. hrsg. von H. Hoppe. Berlin-Charlottenburg, Herm. Hoppe. —.50 ℳ.

Zumsteeg, Johann Rudolf. Kleine Balladen und Lieder in Auswahl. Hrsg. von F. Jöde. Hannover 1932, Nagel. 2.50 ℳ.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft

In der am Mittwoch, dem 27. April 1932 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig abgehaltenen ordentlichen Mitgliederversammlung berichtete der Vorsitzende, Prof. Dr. Kroyer, über die laufenden Arbeiten, insbesondere über die von Dr. Alfred Einstein besorgte Marenzio-Ausgabe, deren zweiter Band als 6. Jahrgang der Publikationen vorliegt. Er führte weiter aus, daß es die wirtschaftliche Notlage leider nicht gestattet habe, den im Vorjahr verheißenen Schlußband des St. Thomas-Graduals noch in diesen Jahrgang einzubeziehen. So wird dieser Band voraussichtlich im 7. Jahrgang Aufnahme finden, für den überdies — falls es die zu erwartenden Zuschüsse ermöglichen — entweder der von Prof. R. Schwartz bearbeitete Band I der Frottole (Petrucci) oder, als Fortsetzung der von Dr. Plamenac bearbeiteten Ockeghem-Ausgabe, der Band II (Schlußband der Messen), in Aussicht genommen sind. Im übrigen wird auf die Mitteilungen der vorjährigen Versammlung verwiesen (s. ZfM XIII, 504f.).

Der Schatzmeister, Geheimrat Dr. Volkmann, erstattete den Kassenbericht und griff erneut den vom Vorsitzenden erörterten Gedanken auf, in den weitesten Kreisen für die Publikationen zu werben.

Die Abteilung nimmt dankbar zur Kenntnis, daß der Herausgeber des St. Thomas-Graduals, Prof. Peter Wagner, noch kurz vor seinem Tod durch die deutsche Gesandtschaft in Bern für die Drucklegung des Schlußbandes einen Zuschuß in Höhe von 800 ℳ vom Reich zu erwirken vermocht hat.

In dem Nachruf, den der Vorsitzende dem verstorbenen Mitglied der Abteilungsleitung widmete, wurde mit schmerzlichem Bedauern festgestellt, daß die Abteilung durch das Abscheiden Peter Wagners abermals einen unersetzlichen Verlust erlitten habe.

Die Versammlung beschloß, für den Verstorbenen den präsumptiven Nachfolger Prof. Kroyers auf dem Leipziger Lehrstuhl in die Abteilungsleitung zu wählen.

Der Vorsitzende
Prof. Dr. Theodor Kroyer.

Ortsgruppen

Wien

Die Veranstaltung am 2. März im Musikhistorischen Seminar der Universität galt der Vorführung der drei erhaltenen Flötenuhren mit Stücken Haydns, denen der einleitende Vortrag von Dr. Ernst Fritz Schmid über „Joseph Haydns Werke für Flötenuhr" voranging. Der Vortragende ging aus von einem Überblick über die Entwicklung der mechanischen Musik, die seit langem der lebendigen organischen Kunstübung zur Seite getreten ist. Besonders erwähnt wurden u. a. die Musikautomaten der Renaissancezeit im Wiener Kunsthistorischen Museum, die Bestrebungen von Salomon v. Caus, die Bemühungen Hans Leo Haßlers, Tedeschis und Johann Kaspar Kerlls um eine Literatur für mechanische Instrumente, sowie die in Wiener Privatbesitz befindliche Flötenuhr des Berliner Mechanikers Hofrat Bauer, die Friedrich der Große 1784 um 3000 Rubel erbauen ließ und der Kaiserin Katharina II. von Rußland zum Geschenk machte. Aus dem 18. Jahrhundert wurden ferner die originellen Versuche von Vaucanson, sowie das diesbezügliche Schaffen Mozarts und Beethovens dargestellt. Für Haydn besprach der Vortragende außer der Zusammenarbeit von Mälzl und Niemecz mit dem Meister auch das große „Mechanische Orchester" Johann Georg Strassers, das ein großes Originalstück Haydns spielte und lange Zeit in der Eremitage zu Petersburg verwahrt wurde, während der heutige Verbleib unbekannt ist. Es folgte dann eine Erörterung der drei Flötenuhren aus Wiener Privatbesitz, die alle vorgeführt werden konnten und insgesamt 40 Stücke zum Vortrag brachten, wobei der Vergleich bei Werken, die auf zwei verschiedenen Uhren abgespielt werden konnten, besonders lehrreich war. Das Wesentliche der Ausführungen ist von Dr. Schmid in diesem Jahrgang der ZfM S. 193ff. und S. 335f. veröffentlicht worden. Sieben Stücke wurden endlich auf der Schallplatte Parlophon B 37040 wiedergegeben, ohne daß die klangliche Wirkung der Originalinstrumente dabei hätte erreicht werden können. Die Platten boten nur viel mattere Nachzeichnungen dar.

Robert Haas.

Mitteilungen

– Dr. Helmuth Osthoff hat sich an der Berliner Universität mit einer Arbeit über „Die Niederländer und das deutsche Lied, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des mehrstimmigen deutschen Lieds im 15. und 16. Jahrhundert" als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seines Probevortrags lautete: „Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts"; in seiner Antrittsvorlesung behandelte er „Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland".

– Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein (Kiel) ist zum auswärtigen Mitglied der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik ernannt worden.

– Am 1. Juli starb in seiner Vaterstadt Turin Marcello Capra, der Begründer der Società Tipografico-Editrice Nazionale (STEN) in Turin, die sich in erster Linie dem Dienst an der liturgischen Musik der katholischen Kirche gewidmet und eine große Reihe wertvoller theoretischer und praktischer Veröffentlichungen unternommen hat. Seit mehr als 30 Jahren gab Capra die Musikzeitschrift „Santa Cecilia" heraus, auch hat er selbst eine Anzahl liturgischer und klavierpädagogischer Werke geschrieben oder ins Italienische übersetzt.

– Anläßlich der Haydn-Gedächtnisfeier der Österreichischen Bundesregierung hat in den Räumen des Historischen Museums der Stadt Wien eine vor allem an handschriftlichem Material überreiche Haydn-Gedächtnisausstellung stattgefunden, die von den Städti-

schen Sammlungen gemeinsam mit der Nationalbibliothek und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltet wurde. Ein Katalog liegt vor, dessen Redaktion Prof. Dr. Alfred Orel verdankt wird, und der über den Anlaß hinaus bleibenden Wert behält; an der wissenschaftlichen Vorarbeit beteiligt waren außerdem Dir. Herm. Reuther, Prof. Dr. Rob. Haas, Dr. Hedwig Kraus, Prof. O. E. Deutsch, Dr. Ernst Fritz Schmid.

– Mitglieder und Freunde des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin stellten während des Wintersemesters 1931/32 vier Vortragsabende in den Dienst der Seminararbeit: 1. Musik für Blockflöte und Querflöte (J. S. Bach, J. Boismortier, J. C. Faber, G. Ph. Telemann); 2. Junge Komponisten aus dem musikhistorischen Seminar. (Zur Aufführung gelangten: Suite *G*dur op. 7 für 3 Blasinstrumente von Kurt Rasch, drei Klavierstücke von Martin Greulich, vier Lieder von Ernst Boucke und Streichquartett *g*moll op. 5 von Paul Coenen; 3. Musik für Portativ und Laute, Clavichord und Cembalo (Schlick, Reußner, Pachelbel, G. Böhm, J. S. Bach, Ph. E. Bach, Kuhnau, Kellner, Telemann); 4. Die Musik des zentralen Mittelalters (einleitendes Referat: „Formprobleme der Organa"; Perotin, Leonin, Machaut usw.). Der idealen Zusammenarbeit zwischen Musikhistorischem Seminar und der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik, der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und der Jugendmusikschule Charlottenburg sei besonders gedacht. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand immer möglichst unbekanntes, aber wertvolles Musikgut. — Das Collegium musicum vocale bot in einem offenen Abend „Alte und neue Meister der Chormusik" (Leitung Priv.-Doz. Dr. Friedrich Blume, Werke von H. Schütz, J. S. Bach und Ernst Pepping, Karl Marx und Kurt Thomas). — Das verstärkte akademische Collegium musicum veranstaltete (unter Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering) zur Feier von Joseph Haydns 200. Geburtstag eine Abendmusik. Zur Aufführung gelangten die Symphonien *B*dur Nr. 35 und Nr. 85 (*La Reine*), Lieder, zwei Klaviersonaten und (wohl als reichsdeutsche Uraufführung unter Leitung von Priv.-Doz. Dr. H. Osthoff) ein Konzert für Horn in *D*dur aus dem Jahre 1762.

Kurt Rasch.

– Musikwissenschaftliches in der Bibliothek des Deutschen Museums in München. Die jüngst erfolgte Eröffnung der Bibliothek des Deutschen Museums legt den Hinweis nahe, daß dort auch unser Fach Berücksichtigung findet. Zwar steht die musikalische Bücherei noch in ihren Anfängen; aber gerade deshalb ist es notwendig, die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaftler auf sie zu lenken. Die der Abteilung für Akustik angegliederte bedeutsame Sammlung von Musikinstrumenten (vgl. ZfM VIII, 4, S. 239ff.) rechtfertigt es, daß Geschichte und Beschreibung der verschiedenen Tonwerkzeuge in den Vordergrund rücken. Im Laufe der Zeit soll eine möglichst zahlreiche Literatur, nicht bloß an Büchern, sondern auch von Einzelaufsätzen über dies Gebiet gesammelt werden. Dem Realkataloge ist bereits zu entnehmen, daß eine stattliche Anzahl solcher Abhandlungen vorliegt; so findet sich z. B. unter den Schlagworten „Orgel", „Glocken" usw. mancher Artikel, der vielleicht der Fachforschung entgehen könnte, weil er außerhalb der Musikzeitschriften und -bücher erschien. Bilden doch nicht selten physikalische, technische, ethnographische, kulturgeschichtliche Gesichtspunkte den Ausgang der Untersuchungen, die sich über die Tonkunst aller Zeiten erstrecken, von den primitiven vorgeschichtlichen Anfängen bis zur elektrischen Musik unserer Tage. Es wäre Ehrenpflicht für Autoren und Verleger, zur möglichst lückenlosen Gestaltung dieser Nachweise beizutragen.

An dieser Stelle muß ferner erwähnt werden, daß die Bibliothek auch im Besitze einer Anzahl älterer Theoretiker ist. Es sind vorhanden:

Gafurius, Franchinus, ... de Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus. (Impr. Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum die XXVII Nouembris 1518.) [Mit zwei Bildern des Autors als Lehrer und an der Orgel.]

Lampadius, Auctor, Fragment aus Compendium musices, Bern, Apiarius, 1537.

Praetorius, Michael, Syntagma musicum. Tomus II. Wolfenbüttel 1619/20, Elias Holwein. Im Theatrum Instr. Tafel V/VI def., XXIII/XXIV, XXVII/XXVIII ergänzt.

Kircher, P. Athanasius S. J. Musurgia universalis ... Tomus I. Romae 1650, Corbelletti. Tomus II. Romae 1650, Grignani.

— Phonurgia nova ... Campidonae 1673, Rudolf Dreherr.

Bartholinus, Caspar, De tibiis veterum et earum antiquo usu. Editio altera. Amstelodami 1679. H. Westenius.

Bonanni, P. Filippo S. J., Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori. Roma 1722, Giorgio Placho.

Scheid, Johann Friedrich, Dissertatio de jure in musicos singulari german. Vom Dienste und Obrigkeit der Spielleut, Rappolsteinensi comitatui annexo ... 2. Aufl. Jenae, Litteris Crœkerianis 1738.

Bedos de Celles, Dom François OSB., L'art du facteur d'orgues. 4 Bände mit Tafeln. 1766, 1770, 1778. (Imprimé de L. F. Delatour) o. O.

Es mögen hier auch noch folgende Werke wegen der in ihnen enthaltenen, das Gebiet der Musik berührenden Abhandlungen erwähnt werden:

Reisch, Gregorius, Margarita philosophica. Argentinae 1512, Joannes Grüninger. Enthält: Liber quintus de principijs Musice (Musica speculativa, Musica practica). Appendix Matheseos in Margaritam philosophicam. Ebenda 1512. Enthält: Musicae figuratae institutiones.

Vitruvius Teutsch. Nürnberg 1548, Johann Petrejus. S. 308: Wie man ein künstlich Orgelwerck mit Wasser anrichten mög.

Caus, Salomon de, Les raisons des forces mouvantes. Liv. 3. ... traitant la fabrique des orgues. Francfort 1615, Jean Norton.

An älteren Musikdrucken finden sich zumeist Werke aus der vorklassischen und klassischen Zeit; nur ein einziges defektes Werk aus der Zeit der Vokalpolyphonie ist vorhanden: die Diskantstimme des 1. und 2. Teiles der „Cantiones sacrae" von Melchior Vulpius, Jena 1602 und 1603. Bertha Antonia Wallner.

– Im Verzeichnis laufender Dissertationen (Heft 8, S. 422ff.) sind folgende Versehen zu verbessern: Nr. 7 in Arbeit seit Frühjahr 1931, statt 1930; Nr. 59 abgeschlossen Ende Februar 1932, statt begonnen; jetzt im Druck.

Kataloge

Henri Darel, Paris. Catalogue de la précieuse collection de lettres autographes composant le cabinet de feu M. Henry Fatio. Deuxième vente ... 15—17 juin 1932. Nrn. 590—1185, darunter auch eine Reihe wertvoller Musikerhandschriften von Bach (Trompetenstimme der Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir") bis Schumann.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat; Berlin SW 11. Katalog 228. Musiker-Autographen, darunter viele eigenhändige Musikmanuskripte. 487 Nrn., z. T. besondere Seltenheiten.

Librairie Ancienne **J. Mongenet,** Genf. Nr. 156, Juni 1932. Choix de bons livres de différents genres. Nrn. 1336—1368 Musique, Théâtre.

Juni/Juli | **Inhalt** | 1932

	Seite
Marta Becker (Breslau), Der Einfluß der Philosophie Schellings auf Rich. Wagner	433
Curt Sachs (Berlin), Kongreß der arabischen Musik zu Kairo 1932	448
Arnold Schmitz (Breslau), Peter Epstein †	450
Wolfgang Stephan (Wiesbaden), Neunzehntes Deutsches Bachfest in Heidelberg	451
Th. W. Werner (Hannover), Gedenkfeier für J. Chr. Friedrich Bach	454
Miszellen	455
Bücherschau	459
Neuausgaben alter Musikwerke	460
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	461
Mitteilungen	462
Kataloge	464
Zeitschriftenschau	1—32

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Elftes/Zwölftes Heft 14. Jahrgang Aug./Sept. 1932
Erscheint monatlich
Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Evangelische Kirchenmusikpflege in Greiffenberg

Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Greiffenberg (Schlesien)

Von

Fritz Hamann, Greiffenberg

Von dem Stande der evangelischen Kirchenmusikpflege in der schlesischen, am Fuße des Iser- und Riesengebirges (Bahnstrecke Berlin-Görlitz-Hirschberg i. R.) gelegenen Stadt Greiffenberg gibt zum erstenmale Kunde ein Musikalienkatalog, der um 1600 vom Pastor W. Silber angelegt und nach 1625 von P. Joh. Hartranft bis 1629 fortgeführt wurde[1]. Dies Verzeichnis ist ein Dokument für das blühende kirchenmusikalische Leben, das am Ende des Reformationsjahrhunderts selbst in Kleinstädten ohne Hofhaltung und ohne Hochschule herrschte. Träger der Musikkultur waren die Kantoren und Organisten, die zugleich im Schulamte tätig waren. Den Chor stellten die Schüler, „welch letztere sich des Beystandes einiger in der Music erfahrener Bürger bedienten, welche mit dem gewöhnlichen Namen derer Adjuvanten beleget worden“[2]. 1616 ist auch ein Stadtpfeifer nachweisbar, der verpflichtet[3] ist, „nebenst seinem Gesindel“ alle Sonn- und Feiertage „mit seinen instrumentis dem Choro Musico allen Fleißes in der Kirche beystand“ zu leisten. Das musik- und kulturgeschichtlich wertvolle Verzeichnis enthält folgende Werke:

1. ein „lateinisch alt Choralbuch“, enthaltend das Invitatorium und Antiphona. „Daraus fast täglich gesungen wird“.
2. Ein Missalbuch. 1486.
3a. Psalter Davids lat. 1571. 3b. Psalmodia v. L. Lossius. 1595.
4. Psalter Luthers, deutsch.
5. Partes von Orlandi (Werk nicht näher bezeichnet).

[1] Silber, Wolfgang, „Inventarium der Kirche zu Greiffenberg“. Ratsarchiv A. Sect. I Tit. VI, Nr. 2.

[2] Lose Kirch-Akten; Nieder-Wiesa.

[3] Bestallungsurkunde veröffentlicht i. d. Beilage z. Neuen Görlitzer Anzeiger „Die Heimat“ 1931, Nr. 1.

6a. Sammelwerk, hrsg. von L. Hasler. (enthaltend: Messen von Hasler, Motetten von Hieronymus Praetorius). 6b. Christoph Demantius: Magnificat „einem erbaren Rathe offeriert".
7. „Ein groß Sangbuch", darin Kirchengesänge lat. und deutsch mit Noten. Wittenberg 1623.
8. Bodenschatz „Florilegium Portense".
9. Franck, Melch.: „Melodia sacre".
10. Prätorius, Mich. „Musae Sioniae".
11. Sammelwerk; enthaltend:
Torquato Siles.: Motette, ps. 150.
Otto, Georg[1]: Textus Evangelicos . . .
Geuck, Valentin[2]: Textus Evang. metricos
Hartmann, Heinr.[3]: Convortativae sacrae Symph.
Hackenberger, Andr.[4]: Sacri modulorum Concentus . . .
Wiedemann, Erasm.: Neue geistl. deutsche und lat. Motetten.
Elsbeth, Thomas: Sonntägl. Ev. Texte. Tl. I.
Derselbe : Dasselbe, Tl. II. Vom Verf. dem Rate offerieret.
Franck, Melch.: Geistl. Gesänge ex cantico Salomonis.
12. Weißensee, Frdr.: Opus melicum methodicum.
13. Schadäus, Abr.: Promptuarium musicum.
14. Sammelwerk (700 geistl. Lieder usw. mit Mel.) hrsg.: Christoph Buchwälder. (Bunzlau).
15. Prätorius, Mich.: Polhymnia pane gyrica.
16. Franck, Melch.: Geistl. Gesänge und Melodien.
17. „Etliche Responsoria und Hymni auf die vornehmsten Feste".
18. Grabpartes . . . 6 stimmen.
19. Geschriebene partes, enthaltend 125 Stücke.

Beim großen Brande 1624 ging auch der größte Teil der Noten verloren. „Es haben sich aber fromme Gottfürchtige gutthertzige leute gefunden, welche sich unsres Chori Musici angenommen und andre . . . gekaufet. Gott erstatt es ihnen":

Praetorius, Hieron.: „Cantiones variee".
Dulichius, Phil.: Centuria prima.
Gumpeltzhaimer, A.: Sacrorum concentuum liber secundus.
Schein, Herm.: Cymbalum Sionium.
Hasler, J. L.: Cantiones.
Helder, Barth.: Cymbalum Genethliacum.
Demantius, Christ.: Te deum laudamus.
Hartranft, Laurentius: 4 opera ohne bestimmten Titel. „Von Herrn Laurentius Hartranft sel. geschrieben".
Besler, Samuel: Passionen, Auferstehung, die Lamentationen.
Sammelwerk: Werke von Greg. Langius, Zach. Werther, Phinot, Cypr. Rore, Greg. Turians . . .
Sammelwerk: Gesy: Missae; Hasler, Joh. L.: Canciones sacrae; Demantius Trias precum . . ."
Gumpeltzhaimer, A.: Sacrorum concentuum, Bd. I—II.
Sammelwerk: enth. 116 Stücke.

Über die Musikanschauung jener Zeit unterrichtet eine schon in Eitners Quellenlexikon (Stichwort Scheffler I) erwähnte Hochzeitspredigt, die P. Wolfgang Silber „zu

[1] Otto, Georg: Capellmstr. in Cassel. (O. Paul, Handlex. d. Tonkunst).
[2] Geuck, Valentin: landgräfl. Compositeur in Cassel. a. a. O.
[3] Hartmann, Heinrich: † 1616; Cantor in Coburg, a. a. O.
[4] Hackenberger, Andreas: Capellmstr. d. Marienkirche in Danzig, (17. Jahrh.) a. a. O.

Hochzeitlichen Ehren" seines Kantors, Johann Scheffler, 1616 in der Greiffenberger Stadtkirche gehalten hat. Die wichtigsten Gedanken daraus seien erwähnt[1].

Da die Musik von Gott selbst stamme, müsse sie vor allem zu seinen Ehren erklingen. „Cantate Domino Canticum novum. Nicht daß man alle Tage was newes ertichten / vnd aufbringen solte: (wie denn die jetzige Welt nur zu aller Newerung lust treget / und die alten Josquinschen und Orlandischen Motetten gar enhinder leget)." — „Bey vns / vnd in vnsern Kirchen geschieht es in organo et choro . . . daß man die Orgel / vnd Chor zusammenstimmet / bißweilen auch die Posaunen / vnd Geigen darunter gehen lasset / damit es desto lieblicher klinge / vnd die Hertzen gleich mit verwunderung zu fleissiger attention, vnd auffmerckung bewogen werden". — „Wie lieblich aber nun die Instrumentalis Musica sein mag / so gehet doch Menschen Stimm jmmer vor / vnd behelt den Preiß vber alle / wenn sie fein rein / klar / vnd helle ist". Über die Figuralmusik sagt er: „Figural aber singet man / da viel Stimmen zusammen gerichtet / vnd so artig ineinander furgiret / . . . / daß keine wider die andre ist / sondern gar lieblich zusammen gehn / doch aber ein jedere insonderheit gehöret / vnd wol vernommen wird. — Heut zu tag ist der Mißbrauch bey solchem figural auch in den Kirchen ziemlich eingerissen / daß es an manchem Orte alles auf Wellisch / vnnd Frantzösisch mit hüpffen vnd springen sich rücken / vnd daher gehen muß. Derentwegen denn bey etlichen die Musica figuralis gar aus den Kirchen abgeschaffet / vnd . . . das Kind mit dem Bade hinausgeworffen ist. / Welches doch auch vnrecht". Zu einem „gutem Cantorem" gehöret 1. daß einer die Kunst recht wisse . . . / wie er ein Stück anstimmen / vnd singen solle; 2. daß die Stimmen fein zusammen gehen / vnd nicht dissoniren, darumb er sich auf tonos vnd sonos, so woll vf die intervalle recht . . . verstehen muß; 3. trewe vnd fleissige adjuvanten, die genawe achtung darauff haben / einer auff den andern höre / keiner dem andern vorschreye / sondern die Stimmen gleichen tenor innen halten / vnd dieselben zierlich zu moderiren wissen; 4. daß der Cantor als Regens den baculum recht führe / den Chorum zu regiren wisse in Tact geben . . ." Die Musik dient dazu „Gottes Name / Ehr / vnd Lob zu verkündigen. Denn / ein Kirchengesang von hertzbrechenden Worten / vnd guter Melody / bewegen das Hertze mehr / als was schlechts hin geredet / oder gesaget wird." Um solch „edle Kunst zu erhalten vnd fortzupflanzen", ist es notwendig, daß die Jugend „in solcher Kunst gründlich vnterwiesen / vnd täglich geübet werden muß". Das ist die Aufgabe der „Praeceptores vnd Cantores. Solche aber können vom Winde nicht leben / sollen sie ihren fleiß / vnd Schweiß anwenden / so müssen sie auch ihren vnterhalt / Nahrung vnd Notthurfft haben . . . Denn es singet sich zumal übel / wenn man so schmale bissen essen / vnd Noth dabey leiden solle". Soll die Musik weiterblühen, so bedarf es aber auch guter Gönner / Patron / vnd Förderer." Dann wird die Stadt Ruhm und Ehre haben, „wo der Chorus wol bestellet / vnd die Musica in gutem flore stehet". Darum „wil einer jeden Stadt gebühren / sich umb ihren Chor / Schul / vnd Musicam anzunehmen / dieselben mit gebührendem fleisse trewlich zu bestellen". —

1654 mußte die Kirche dem katholischen Kultus übergeben werden; die Pro-

[1] Silber, Wolfgang: Encomion Musices. Lob der edlen Kunst . . . Breslauer Stadtbibliothek 4 F $\frac{693}{1-8}$.

testanten durften keine evangelischen Gottesdienste abhalten; keine evangelischen Prediger und kein evangelischer Kantor durften auf dem Friedhofe Amtshandlungen vornehmen. Nachdem dann die Greiffenberger jahrelang ins benachbarte Friedersdorf a. Qu. zum evangelischen Gottesdienst gepilgert waren, wurde das Bedürfnis nach einem eignen Gotteshaus immer stärker. Nach vielen Verhandlungen gelang es ihnen, 1668/69 jenseits des Queises, in Nieder-Wiesa, auf kursächsischem Boden „mit vielen Opfern und Kämpfen, ja selbst mit Leibes- und Lebensgefahr" eine neue Kirche zu bauen. Am 19. Mai 1669 fand der Einweihungsgottesdienst statt, zu dem Johann Heinrich Schiff „zum Orgelschlagen gebeten" wurde[1]. Man hatte zunächst nur ein Positiv aufgestellt; erst 1675/76 erhielt die Kirche eine Orgel durch den Greiffenberger Orgelbauer Georg Edelmann (1644—95)[2], die am Pfingstfest 1666 zum ersten Mal gespielt wurde. Es kann freilich auch nur ein kleines Werk gewesen sein (163 Rthlr. 3 sgr. 8 ₰), denn in den Rechnungsbüchern[1] kehren dauernd Ausgaben für die Orgel wieder: bis 1695 rund 314 Rthlr.! In diesem Jahr kommt der Orgelbauer Johann Rätzel aus Zittau und man bezahlt für den „Orgelbau und dessen Verfertigung" nochmals 304 Rthlr. 7 sgr. 3 ₰. Die Disposition der Orgel ist leider nicht mehr zu ermitteln — nur ein Registerbrett ist noch vorhanden; das ist besonders schade in Hinblick darauf, daß einst Joh. Chr. Altnickol an dieser Orgel amtierte (1748)[3]. — Erst 1869 erhielt die Kirche durch Fa. Gottlieb Schlag, Schweidnitz, eine neue Orgel.

Um 1680 baute man neben der Kirche das Gebäude für die Nieder-Wiesaische Lateinschule; ab 1682 wohnten Kantor, Organist und Rektor in diesem Hause[4].

Die aus dem Jahre 1678 stammende „Kurtze Verfaßung des Kirch- und Schulwesens zur Nieder-Wiesa am Queiß" enthält u. a. folgende Angaben: über Dienstverpflichtung und Besoldung der Kirchenmusiker:

V. der Cantor:
   1. Hat primum et secundum Claßem Scholae nebenst dem Rectore zu verwalten.
   2. Die Knaben in Musica Vocali treulich zu unterrichten.
   3. Chorum musicum in der Kirchen fleißig zu bestellen.

VI. Organista[5]:
   1. Hat seine labores scholasticus in tertia classe zu verrichten.
   2. Seine Aufwartung in der Kirchen auf der Orgel.
   3. Sol in Musica Instrumentali wohlgeübet seyn, und die Knaben, welche darzu Lust haben, darinnen fleißig zu unterrichten.
   4. Auch der Musica Vocalis so weit mächtig seyn, damit Er nicht allein den Cantorem zuweilen überheben, sondern auch auf bedürffenden Fall das Chor dirigieren könne.

   „Der Cantor hat Ordinari Besoldung 40 Rthlr. Et pro Directione Chori Musici 10 Rthlr. An Accidentien:
   1. Von denen einkommenden Schulpretiis in Drittel.
   2. Die Pretia pro Informatione privator.

---

[1] Rechnungsbücher der Kirche Nieder-Wiesa.

[2] Über die Greiffenberger Orgelbauerfamilie Edelmann erscheint vom Verf. in Kürze im „Schles. Blatt f. ev. Kirchenmusik" eine zusammenfassende Arbeit.

[3] S. d. Verf. Arb. „Joh. Chr. Altnickol", Schles. Blatt f. ev. Kirchenmusik 60,9 und 61 9/10. Nachtrag: 1733 ist A. nachweisbar Schüler des Lyzeums in Lauban. (Quarta).

[4] 1868 abgebrochen.

[5] D. Organist verwaltete anfangs — lt. Rechnungsbuch noch 1671 — auch die Küsterstelle.

3. Von Choral singen in der Kirchen bey einer Leichen-Predigt 5 ggl
4. Bey einer Brautmesse 4 ggl
5. Bey Einsegnung der Sechswöchnerin 2 ggl

Wegen der Figural-Musik wäre sich billichen Dingen noch mit Ihme zu vergleichen."

Der Organist erhält „Ordinari-Besoldung" 40 Rthlr. und folgende Accidentien: „von seinen Privatisten das Pretium; an Michaelis ein Offertorium in einem Becken vor den ‚Kirchthüren'; von jeder Brautmesse 3 biß 4 ggl; von einer Einsegnung 1–2 ggl." — Sonntags, sowie alle Fest- und Apostel-tage, fand zweimal Gottesdienst statt; Dienstags und Freitags („wenn keine Predigt gehalten wird") früh Betstunde, alle Feiertage Communion.

Mit dem Cantorat bzw. dem Organistenamte war anfänglich keine bestimmte Lehrerstelle verbunden; bei Neubesetzung eines Amtes rückte der schon ansässige Kirchenmusiker (ganz gleich ob Kantor oder Organist) in die zweite Lehrerstelle und der „Neue" wurde tertius. Erst in der Mitte des 18. Jahrhs. wurde das Cantorat mit der zweiten, das Organistenamt mit der dritten Stelle verbunden. —

Das waren die Grundlagen, auf denen die Kirchenmusiker Aufbauarbeit zu leisten hatten. Das wurde ihnen aber zu Beginn des 18. Jahrhs. recht schwer gemacht: dem — auch als Liederdichter bekannten — pietistischen Pfarrer M. Schwedler warf man vor[1]:

„Der Music ist Mag. Schwedler ein Ertzfeind, nicht irgend der Bier-Fiedler, mit welchen Teuffels Lockfinken in denen meisten Predigten Er eine halbe Stunde zubringet; sondern auch derer Virtuosen, und gar der Kirchen-Music, die er mit aller Gewalt abzustellen suchet und wird der bey der Nieder-Wiesaischen Kirche und Schule gewesener und nunmehro nach Lauban vocirte Cantor, Caspar Tornau, hiervon Nachricht geben können, wie Er Ihn, als ein Kind des Satans von der Kantzel tractiret hat, daß er nicht das à prima fundatione der Kirchen eingeführte Quem Pastores, und die darbei gewöhnlichen Lieder cassiret hat. Dahero, da unsre Schule, vormahls ein Seminarium von vielen guten Wißenschaften und sonderlich der Musik gewesen, da kein Knabe, der auch nur ein Handwerk gelernet, auß der Schule gekommen, der nicht auff ein Paar Instrumenten hätte spielen . . . können, so ist jetzo die größte rudesse und ignorance deßhalb vorhanden".

Nach Schwedlers Tode blühten dem Kirchenmusiker wieder bessere Zeiten und um die Mitte des Jahrhs. hält nachweisbar die Kantate ihren Einzug. Die Kantoren Freygang, George und Heubaum gaben Textbücher heraus, die den Aufbau der Kantaten zeigen: Einleitungschor (Tutti) und Schlußchor (Choral) bilden den Rahmen für Arien und Recitative.

Durch Gesetz Friedrichs d. Gr. vom Jahre 1750 wurde endlich auch den Nieder-Wiesaer „Kirch- und Schulbedienten" das Recht eingeräumt, auf dem Greiffenberger Friedhof evangelische Beerdigungen abhalten zu dürfen. Das gab Veranlassung, eine „Ordnung wegen des Singens bey den evangelischen Beerdigungen" aufzustellen (1753 und 1765[2]):

I. Bei der großen ganzen Schule (8 Adjuvanten und dem deutschen Schulhalter in Greiffenberg): vor der Tür 2 Lieder, oder 1 Lied und 1 Motette; im Gehen

[1] „Gewißenhaffte Denunciation des Magistrates der Stadt Greiffenberg. Entgegen M. Joh. Crist. Schwedler, Pfarrer zu Nieder-Wiesa, Ob.-Lausitz."

[2] Lose Kirch-Akten; Nieder-Wiesa.

soviel als nötig; auf dem Kirchhof 1 Lied oder 1 Motette; dann: Nun laßt uns den Leib . . .; die Collekte zuletzt ein Lied.

II. Die kleine ganze Schule (Adjuvantenzahl w. o.): Vor der Tür 2 ordinaire Lieder, unterwegs 1 Lied, auf dem Kirchhof 1 Lied, dann: Nun laßt . . . ohne Respons., die Collekte, 3 Verse aus 1 Lied.

III. Mittelschule (wenigstens 6 Adj.) vor der Tür, im Gehen u. a. d. Kirchhof je 1 Lied; Nun laßt . . ., Coll., 2 Verse.

IV. Halbe Schule (4 Adjuvanten) „wird die Leiche abgeholet mit dem Liede und in denselben a. d. Kirchhof fortgetragen. — Nun laßt . . . und 1 Vers aus einem Lied.

1783 schlägt Organist Günther dem Rat die Gründung eines „Singechors vor" um den wenig bemittelten Schülern längeren Aufenthalt auf der Schule zu ermöglichen[1]. Der Chor solle aus zwölf Schülern bestehen und könnte „durch die eine Hälfte der Stadt Sonntags im Sommer von 12 bis 2 Uhr, im Winter von ½ 12 bis ½ 2 Uhr; durch die andre Hälfte der Stadt Mittwoch von 12 bis 1 singen." Eine Motette solle 2 gr, 1 Arie oder ein Lied 1 gr oder 1 sgr kosten. Eine Kurrende-Gründung in recht später Zeit! Der Rat war mit Günthers Vorschlägen einverstanden und legte die Oberleitung dieses Chores in Günthers Hände, nicht ohne ausdrücklich zu bemerken, daß „diese Aufsicht zu den officio cantoris gehöre", der zur Zeit amtierende Kantor aber zu alt, um ihm noch neue Lasten aufzubürden. — Der Chor bestand bis 1854; „wegen Mangel an Tenören und Bässen" ging er ein[2].

Das evangelische Kantoramt war von jeher ein Doppelamt; bei einer Kantorwahl wurde deshalb darauf gesehen, daß der Bewerber nicht nur ein tüchtiger Musiker sei, sondern man verlangte fast ohne Ausnahme, daß er „informiren" könne. Am Ende des 18. Jahrh. trat aber hierin immer deutlicher ein Wandel ein; man bekannte sich immer uneingeschränkter zu Matthesons Meinung, die Hauptaufgabe des Kantoramtes sei, „daß nämlich der Jugend und der Schüler mit höchstem Fleiße gewartet werde[3]". Auf Grund solchen Gesinnungswandels — zusammenhängend mit beginnender Kirchenentfremdung der Massen — wurde 1798 in Nieder-Wiesa ein Kantoratsbewerber gewählt, von dem es ausdrücklich heißt[4]: „Herr cand. Grabs wurde in musikalischer Fertigkeit zu schwach befunden; doch war die Stimme gut und angenehm . . . und die Probe in der Schule hat er wol unstreitig am besten . . . abgelegt". 1843 bestand die Cantorprobe[5] „nur in dem Absingen eines Verses aus einem Kirchenliede vor der Kirchgemeinde"; bei der Besetzung der Kantorstelle soll aber „vorzüglich und fast ganz allein nur auf die Lehrqualification des Candidaten" Rücksicht genommen werden. Und das, obwohl[5] „unsre Kirchenmusik schon seit Jahren auf das traurigste darniederliegt, so daß die Kirchgemeinde eine Verbesserung derselben sehnlichst erwünscht".! — Noch in andrer Beziehung trat eine Änderung im Laufe des 19. Jahrhs. ein: Kantoren und Organisten — bisher Akademiker — wurden nun im Seminar vorgebildet. Die Chorverhältnisse waren in den 80iger Jahren so schlecht, daß Kantor Korschwitz bei seinem Probegottesdienst[6])

[1] Mag.-Akten der Stadt Greiffenberg i. Schl. A Sect. VII Tit. II Nr. 14.
[2] Luge, J. G. „Chronik von Greiffenberg" 1861. Selbstverlag. Druck v. L. A. Thiele.
[3] Mattheson „Grundlagen einer Ehrenpforte". Neudruck von M. Schneider 1910.
[4] „Wahl Negotium" bei der Kirche zu Nieder-Wiesa.
[5] Kirchenakten Nieder-Wiesa Sect. II Nr. 187; S. 54 und 123.
[6] Protocollbuch des Gem.-Kirchenrates.

die kirchlichen Chorgesänge durch einen Männerchor ausführen ließ. (1887). Eine Besserung trat erst ein, als derselbe Kantor einen aus Damen und Herren bestehenden freiwilligen Kirchenchor gründete. 1923 wurden Organisten- und Kantoramt in einer Hand vereinigt; 1931 die solange zum Segen für Kirche, Schule und Gemeinde bestandene organische Verbindung von Kirchen- und Schulamt getrennt. — Hiermit wären die wichtigsten Etappen einer 400jährigen Kirchenmusikpflege festgehalten[1].

Grenzen musikalischer Rundfunksendung

Von

Richard Baum, Kassel-Wilhelmshöhe

Zu den von Ernst Latzko in seinem Aufsatz „Probleme des musikalischen Rundfunks" im Aprilheft dieser Zeitschrift behandelten Fragen entgegnend und ergänzend das Wort zu ergreifen, fühle ich gerade an dieser Stelle umsomehr die Verpflichtung, als der durch die ZfM innerhalb unseres Musiklebens umrissene und geeinte Kreis als Hüter unserer Musikkultur von der Wissenschaft her mir in erster Linie dazu berufen scheint mitzuhelfen (jeder in seinem Bereich), daß die wahren Aufgaben und die Grenzen des Rundfunks endlich erkannt und die geradezu dämonischen Gewalten, die durch die Möglichkeiten drahtloser Fernübertragung sich aufgetan haben, gebändigt werden.

Latzko hat — in knappster Form sei das in Erinnerung gebracht — festgestellt, daß der Rundfunk in seiner ersten Periode als Konkurrent von Oper und Konzert aufgetreten ist, damit in künstlerischer Hinsicht den kürzeren gezogen habe, und nach Erkenntnis dieses folgenschweren Irrtums „wie von selbst" auf die alte und neue Musik gedrängt worden sei. Der Rundfunk sei infolge der besonderen Rundfunkeignung der alten Musik zum natürlichen Zentrum der „in der Luft liegenden Renaissancebestrebungen" geworden. Weniger erfreulich sei das Thema „Rundfunk und neue Musik", auf diesem Gebiet bleibe noch viel zu tun. Das alles seien aber Behelfsmaßnahmen und das Wichtigste sei die Schaffung einer eigenen Rundfunkmusik. Latzko schließt mit den praktischen Vorschlägen: 1. aus der Klassik, Romantik und Oper das Bedürfnis der Hörer durch Übertragung zu befriedigen, 2. insbesondere die vorklassische und die neue, also die (angeblich) rundfunkgeeignete Musik in eigener Regie zu pflegen, 3. möglichst einen eigenen Stil, eine eigene Rundfunkmusik zu schaffen.

Zu Vorschlag Nr. 1: Am Schluß seiner Ausführungen spricht sich der Verfasser gegen alle Kompromisse in der Rundfunkfrage aus. Es wäre zu fragen, ob denn nicht die Übertragung aus Konzertsälen und Opernhäusern einer der größten Kompromisse ist, die es hier geben kann? Eine Maßnahme, die nicht von der Sache her organisch bedingt ist, ja wie wir später sehen werden, sachlich kaum verantwortet werden kann, sondern die einzig und allein durch das „Bedürfnis" des Durchschnittshörers diktiert ist, der hinter seinem Kaffeetopf die Eroica hören will, sollte kein Kompromiß sein?

Zu Punkt 3 seiner Vorschläge wird der Verfasser der allgemeinen Zustimmung gewiss sein können.

Das Kapitel „alte Musik" dagegen, das uns hier besonders interessiert, bedarf einiger Berichtigungen. Es kann doch keine Rede davon sein, daß der Rundfunk

[1] Der biographische Teil mußte leider weggelassen werden.

die alte Musik intensiv und systematisch gepflegt hätte und als natürliches Zentrum der in der Luft liegenden Renaissancebestrebungen in Frage kommt. Der historische Verlauf ist vielmehr der, daß die Wiedergeburt der alten Musik (und alle die mit ihr zusammenhängenden Bewegungen, wie das Streben nach kleiner Besetzung, die Bevorzugung des linearen Stils, die Orgelbewegung u. v. a.) längst eingesetzt hatte, ehe die musikalische Fernübertragung überhaupt Bedeutung erlangte, und daß sie sich völlig unabhängig vom Rundfunk vollzog und vollzieht und zwar zuerst in den Kreisen der „Kenner und Liebhaber", in den Collegia musica der Universitäten, in der Jugendmusikbewegung im weitesten Sinne und in all den mit ihr sympathisierenden und von ihr angeregten Fachkreisen. Der Rundfunk ist als der Allesfresser, der er ist, lediglich in seiner Programmnot auch über dieses Kulturgut hergefallen, meist ohne daß die verantwortlichen Manager ein wirklich nahes, geistiges Verhältnis zu dem gehabt hätten, was sie da anfaßten, von der Masse der Hörer ganz schweigen [1]. Man vergleiche dazu die ganze Art der Aufmachung, in der alte Musik zuerst geboten wurde, man lese die entsprechenden Aufsätze in den Rundfunkzeitschriften. Inzwischen ist im Laufe der allerletzten Zeit manches vielleicht besser geworden. Aber da Latzko auch die weitere Pflege der alten Musik empfiehlt, verlohnt es sich vielleicht, auf die Fragwürdigkeit des Verhältnisses „Rundfunk und alte Musik" etwas näher einzugehen.

Dazu sind drei Hauptfragen zu stellen: a) Welchen Einfluß hat die Fernübertragung auf die Darstellung des musikalischen Kunstwerkes, insbesondere in klanglicher Hinsicht? b) Welche psychologischen Wirkungen gehen vom Musikempfang durch Radio auf den Hörer aus? c) Welche geistigen Voraussetzungen sind beim Hörer gegeben und welche sind zu fordern?

Zu a: Es wurde festgestellt, daß die alte Musik durch ihre klare Linienführung und durch das Fehlen des „Espressivo" rundfunkgeeigneter sei als etwa Musik der Romantiker. Dabei wird leicht übersehen, daß es mit der klaren Linienführung allein nicht getan ist, sondern daß ein ganz wesentliches Moment bei der stilgerechten Gestaltung alter Musik die Klangfarbigkeit ihrer Instrumente ist. Niemand wird leugnen, daß der Klang einer Böhmflöte mit dem einer Blockflöte nahe, mit dem einer einklappigen historischen Querflöte noch näher verwandt ist, daß aber gerade der letzte feine Unterschied dieser Klangqualitäten so entscheidend und wesentlich ist, daß sich in beiden Instrumenten geradezu eine andere geistige Welt spiegelt. Was geschieht nun mit diesen so wichtigen Klangnuancen auf dem Weg durch Mikrophon, Sender, Äther, Empfänger und Lautsprecher (oder Kopfhörer)? Diese Frage wird ausführlich beantwortet durch eine sehr aufschlußreiche wissenschaftliche Arbeit Dr. Bernhard Winzheimers [2], der zu dem Ergebnis kommt, daß Verzerrungen des Klangbildes auf vier verschiedene Arten auftreten: 1. lineare Verzerrungen durch Einengung des Frequenzbandes, 2. Verzerrung durch Überschreitung der energetischen Grenzen, 3. Phasenverzerrungen durch Überlagerung von Frequenzen, 4. Rückkoppelungsverzerrungen; außerdem kommen Schwankungen dazu, die durch Jahres- und Tageszeit bedingt sind, und Störungen im Gerät selbst. Es ist also einwandfrei festgestellt, daß sowohl bei einzelnen Instrumenten oder bei Singstimmen als auch z. B. in dem Klangverhältnis mehrerer Instrumente zueinander (Kammer- und Orchestermusik) eine wesentliche Veränderung des Klangbildes nicht zu vermeiden ist. Wozu aber der wissenschaftliche Beweis? Man braucht ja nur einmal selbst unbefangen das aus einem Lautsprecher tönende Klangergebnis mit dem Originalklang zu vergleichen, um mit seinen eigenen Ohren zu hören, was für ein Surrogat der Rundfunk bietet. Zugegeben, daß der Radioklang des Cembalos seinem

[1] Vgl. die Filmindustrie, die sich an dem Mythos der Nibelungensage vergriffen hat, die man nie wird verfilmen können, ohne sie zu profanieren.

[2] „Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung", Augsburg 1930.

Originalklang bei oberflächlicher Betrachtung nähersteht als der Radioklang des Klaviers dessen Originalklang. Wer aber einmal die wesentlichen Qualitäten des Cembaloklanges, die durch das Anreißen der Saite erzeugte Springlebendigkeit und den silbrigen Glanz des Tones (die Sprache reicht hier leider zu vollkommener Schilderung nicht aus) in sich aufgenommen hat, der kann vor dem Radio nur zur Kenntnis nehmen, daß unsere vielgepriesene Technik auch in diesem Falle doch nur einen schlechteren Ersatz für die Wirklichkeit zu liefern vermag. Der Unterschied ist etwa vergleichbar mit dem zwischen natürlichen und künstlichen Blumen. Es ist mir danach nicht möglich, den Worten vom „Siegeszug des Cembalo" durch die Sender mit Freude zuzustimmen. Das Gleiche trifft natürlich mehr oder minder für alle anderen alten Instrumente zu[1].

Zu b: Fast noch wesentlicher ist die psychologische Wirkung auf den Hörer durch die körperliche Loslösung von dem Ort der Ausführung der Musik und die damit verknüpften Nebenumstände[2].

In diesem Zusammenhang dreht sich das Verhältnis der Rundfunkeignung von vorklassischer und romantischer Musik plötzlich um: Der Radiohörer ist bestenfalls ein auf die Musik konzentrierter, aber gezwungenermaßen passiver Zuhörer, mit anderen Worten ein idealer Konzertbesucher. Nun wird aber gar zu leicht vergessen, daß die gesamte alte Musik nichts weniger als Konzertmusik ist. An dieser Stelle ist es wohl unnötig, darauf näher einzugehen. Es leuchtet ein, daß in dieser Hinsicht die Vorführung einer Beethovensymphonie viel rundfunkgerechter ist als etwa eine Suite für Blockflöten oder ähnliche alte Musik, die mehr zum Spielen weniger zum Zuhören geeignet ist. Jedenfalls wird man schon aus diesem Grunde nicht aufrechterhalten können, daß der Rundfunk berufen wäre, das natürliche Zentrum für die Pflege alter Musik zu sein oder zu werden.

Setzen wir aber noch einmal voraus, daß der Rundfunkhörer gesammelt und aufnahmebereit einer Fernübertragung alter Musik zuhört, so bleibt immer noch das wesentlich veränderte Raumkörpergefühl (Wohnung statt Konzertsaal oder gar Kirche) und die Loslösung von der Persönlichkeit und menschlichen Nähe der oder des Ausübenden, vor allem aber das Fehlen alles Gemeindemässigen (Künstler- und Hörergemeinde) — Umstände, die die Erlebnisfähigkeit ganz erheblich beeinträchtigen. Musik ist eben als Kunstwerk nicht auf sich selbst gestellt, wie ein Bild oder Bauwerk, sondern ist angewiesen auf die jedesmal neue nachschaffende Darstellung durch den Menschen. Die unmittelbare Beteiligung bei diesem immer wieder einmaligen Schöpfungsvorgang ist wesentliche Voraussetzung für das wahrhaft geistige Erleben einer Musik. Es gilt, sich über die verschiedenen Wertstufen musikalischer Darstellung klar zu werden: die höchste ist die des selbst-Komponierens oder -Improvisierens; die zweite die des nachschaffenden Musizierens, die dritte schon wesentlich niedrigere die des unmittelbaren hörenden Beteiligtseins, die unterste aber die des übertragenen Aufnehmens durch Radio oder Schallplatte. Hier ist beim Hören der Musik schon kein eigentliches Erlebnis mehr möglich, sondern — auch mitbedingt durch die klangliche Entstellung — nur noch ein unvollkommenes Kennenlernen der Musik, ein Kennenlernen, das Millionen von Menschen heute irrtümlicherweise und verhängnisvollerweise für das Erlebnis halten.

Zu c: Es ist bekannt, daß unter allen Rundfunkhörern ein verschwindend geringer Bruchteil in der Lage ist, alte Musik durch Fernübertragung in sinnvoller Weise aufzunehmen. Die ungemein verflachende Wirkung des ständig musikspeienden Ungetüms bringt es mit sich, daß der Benutzer für feinere Qualität sowohl im Klang als auch in der geistigen Haltung völlig abgestumpft wird, falls er nicht schon aus einer anderen Welt soviel an Selbstbeherrschung und an Erkenntnis der Lage mit-

[1] Insbesondere das Clavichord mit seinem ganz feinen Klang kann durch Fernübertragung in keiner Weise zureichend vermittelt werden.

[2] Vgl. Winzheimer a. a. O., S. 66f.

bringt, daß er den Rundfunk eben sinnvoll zu benützen versteht. Es ist dieselbe Situation, wie in so vielen anderen Bezirken unseres Lebens. Weltfremde Optimisten, die da glauben, daß es je möglich sein würde, in einer Einrichtung, die auf Masse angewiesen ist, den Kitsch fernzuhalten. Die vielbesprochene Kulturmission des Rundfunks erledigt sich selbst durch die Tatsache, daß Millionen von zahlenden Hörern ihren Kitsch verlangen und den Lautsprecher abstellen können, wenn es „langweilig" wird, oder, was noch schlimmer ist, in völliger Gleichgültigkeit ernsthafteste Darbietungen, ja sogar Sendungen religiösen Gehaltes unbeteiligt ablaufen lassen. Diese Wirkung des Rundfunks in das geistige Leben der Menschheit hinein ist allerdings die durchschlagendste und verheerendste. Dann noch von einer solchen Einrichtung als dem „Zentrum der Pflege alter Musik" zu sprechen, dazu gehört die Preisgabe geistiger Werte, die fest zu halten wir vorerst noch allen Grund haben.

Ich würde es für eben so falsch halten, der ganzen Rundfunkfrage hochmütig den Rücken zu kehren. Diese Erfindung ist nun einmal gemacht und muß in unseren Lebensbereich sinnvoll einbezogen werden. Die Vorteile des Rundfunks als Mittel zur Reportage aller Art sind unbestritten. Jede Art von Musikübertragung durch Rundfunk ein für allemal und in der ganzen Welt zu verbieten, das wird wohl keiner Macht der Welt, keiner Bewegung und keiner Behörde gelingen. Aber es ist die höchste Zeit, daß die Grenzen musikalischer Fernübertragung von den Verantwortlichen erkannt und berücksichtigt werden. Die Musik, die uns wahrhaftig nicht nur Unterhaltungsstoff ist, muß als geistiges Geschehen gesehen und geschützt werden vor dem Einbruch einer nivellierenden Technik, die Menschengeist erfunden hat, aber erst wirklich besitzen wird, wenn er sie in jeder Hinsicht beherrscht und sinnvoll benützen lernt. Mit Nachdruck sei hier noch einmal an die von Latzko aufgestellte Forderung zur Schaffung rundfunkeigener Musik erinnert. Eine solche „Musik" wird voraussichtlich nie gleichwertig sein können der ernsten Musik, die wir heute pflegen und schätzen. Aber wer die in Wiedergabe und Wirkung durchaus befriedigende Übertragung von rhythmisch betonter Jazzmusik anzuerkennen vermag, der wird immerhin etwas ähnliches unter besonderer Betonung der rhythmischen Werte und mit dieser für die Rundfunkwiedergabe offenbar geeigneten Instrumentation als „Rundfunkmusik" für denkbar halten.

Noch eine andere Aufgabe scheint mir aber als positiver Beitrag zur Bewältigung des Rundfunkproblems im Vordergrund zu stehen: die Erziehung des Hörers. Wo es nur geht, in allen Kreisen, insbesondere natürlich bei der Jugend, muß der Sinn für den Wert eigenen Musizierens geweckt werden, muß so in das Wesen der Musik eingeführt werden, daß der Rundfunk allmählich als das erkannt wird, was er ist und sein kann. Was in dieser Beziehung heute schon innerhalb der Schulmusik, durch die Singbewegung, durch die Privatmusiklehrerschaft, auf Universitäten, Akademien und andernorts geschieht, berechtigt zu der Hoffnung, daß auch die verführende Macht des Rundfunks nicht in der Lage sein wird, die unersetzlichen Kulturwerte echter musikalischer Betätigung zu vernichten.

In memoriam Josef Zuth

Von

Adolf Koczirz, Wien

Am 30. August ist in Wien Josef Zuth im 53. Jahr seines Lebens einem tückischen Leiden erlegen. Der zu früh Verblichene hinterläßt eine schwer auszufüllende Lücke nicht allein auf dem wissenschaftlichen Fachgebiete der Gitarristik und Mandolinistik: in ihm beklagt insbesondere auch das Musikleben Wiens den Verlust eines hervorragenden Musikpädagogen von individuellem Gepräge. Zuth, seinem ursprünglichen Beruf nach Beamter bei der Direktion der österreichischen Staatsbahnen, ist aus der Wiener gitarristisch-lautenistischen Schule hervorgegangen, zu der er sich gern und freudig bekannte. Die Neigung zum Saitenspiel der Gitarre und Mandoline führte ihn zunächst zu Josef Krempl († 1910), einem trefflichen Vertreter der Tradition der Wiener klassischen Gitarristik. Von bestimmender Bedeutung für seine Musikbestrebungen, und man kann sagen, für sein ferneres Leben, Wirken und Schaffen, waren Richard Batkas Kurse für modernes Lautenspiel an der Wiener Musikakademie im Verein mit der Propaganda für die von Deutschland ausgehende Bewegung zur Wiederbelebung der Lauteninstrumente für die Haus- und Gesellschaftsmusik und namentlich auch zur Begleitung des schlichten Gesanges. Diesem Ideal nun diente Zuth, der zum intimsten Kreise Batkas gehörte, fortan mit dem Eifer und der Glaubenskraft einer gewissermaßen heiligen Sendung als Lehrer, Publizist, Kritiker und Forscher. Der unentwegte Drang, seine Sache zu fördern und durchzusetzen, trieb den in bereits vorgerücktem Lebensalter Stehenden zum Studium der Musikwissenschaft. Die 1919 bei Guido Adler eingereichte Arbeit „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800“ war die erste Dissertation auf diesem Spezialgebiete. Die Jahre von 1919 an waren erfüllt mit rastlosem Schaffen, das ihn bestimmte, aus dem Staatsdienst zu scheiden. Im „Handbuch der Laute und Gitarre“ verzeichnet er unter seinen bis 1928 erschienenen selbständigen Publikationen drei Gitarreschulen, sechs Hefte theoretische Spezialstudien, zwei Sammlungen von Liedern zur Gitarre und eine stattliche Menge von Ausgaben praktischer Gitarrenwerke. Ungezählt sind die Aufsätze, Monographien und Artikel, die in den verschiedensten periodischen Druckschriften, Handbüchern und sonstigen Veröffentlichungen als fruchtbarer Samen verstreut sind. Leider blieben ihm auch Enttäuschungen nicht erspart. So mußte die von ihm 1921 gegründete und herausgegebene, vornehm-gediegene „Zeitschrift für die Gitarre“ (seit 1927 „Musik im Haus“) wegen der allgemein fortschreitenden schlechten Wirtschaftslage 1928 aufgelassen werden. Bei solchen Zeitumständen konnte sich auch das im gleichen Jahr „mit Beschwernissen und aus eigenen Mitteln“ fertiggestellte Handbuch nur als drückende Bürde erweisen. Zuths Arbeitsmut blieb ungebrochen. Im Herbst 1931, als sein Körperzustand Familie und Freunde bereits mit ernster Besorgnis erfüllte, leitete er das verheißungsvolle „Archiv für Hausmusik“ (Verlag Heinrich Hohler, Karlsbad) in die Wege und war Hauptanreger und Mitbegründer der „Gesellschaft der Lautenfreunde“, die seine Schaffenslust mit Zukunftsplänen lebhaft beschäftigte. Mit freudiger, geradezu vorbildlicher Ausdauer aber arbeitete er bis kurz, bevor ihn die Krankheit darniederwarf, an der im Nachwort des Handbuchs angekündigten „Enzyklopädie der Laute und Gitarre“, die er als Vollendung des Handbuchs und als Frucht seiner Lebensaufgabe, leider vergeblich, zu schauen hoffte. — Einen emsigen Säemann hat der unerbittlicher Schnitter mit kalter Sense gemäht, einen treuen Freund und nimmermüden Mitkämpfer aus unsern Reihen gerissen. Aber der Name Josef Zuth wird im Reiche der Wissenschaft ehrenvoll weiterleben.

Miszellen

Schuberts Gitarrenquartett. Das Geheimnis, das Franz Schuberts vom 26. Februar 1814 datierte Niederschrift des Quartetts für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell seit der Auffindung des Werkes[1] umgab, darf jetzt — 14 Jahre nach der Entdeckung! — als endgültig enthüllt gelten: Otto Erich Deutschs Ansicht[2], daß es trotz Schuberts Namenszeichnung „nur die eigenhändige, nicht völlig ausgeschriebene Bearbeitung eines fremden Trios sei, und zwar durch Einfügung der Cellostimme", hat sich in vollem Umfange bestätigt[3], da Deutschs Erwartung, das als Vorlage benutzte „gestochene Terzett" werde sich eines Tages finden, eingetroffen ist. Es ist ein Notturno für Flöte, Bratsche und Gitarre von Wenzel Matiegka, das 1807 als Opus 21 bei Artaria & Co. in Wien erschien.

Dieser bedeutsame Fund ist einem dänischen Gitarristen geglückt, dem bejahrten Ingenieur Th. Rischel in Kopenhagen, der das Werk in seiner umfangreichen Sammlung alter Gitarrenmusik vorfand. Es ist betitelt: „Noturno / pour / Flute, Viole / et / Guitarre / Composé et dedié / à Mr le Comte Jean Esterhazy[4] / par / W. Matiegka / Proffesseur / Op. XXI. / 1926. / à Vienne chez Artaria et Comp / C. P. S. C. M." [= Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis.] Das Stück liegt in gestochenen Stimmen (in Hochformat) vor. Nur die 11 Seiten umfassende Gitarrenstimme weist den Titel auf; bei den beiden anderen Stimmen (je 7 Seiten) ist die Titelseite unbedruckt[5].

Einen sehr sachlich gehaltenen Bericht über diese endliche Lösung des Rätsels hat bereits Erwin Schwarz-Reiflingen im 11./12. Heft des XII. Jahrgangs seiner Monatsschrift ‚Die Gitarre' veröffentlicht[6]. Auf Grund der Verlagsnummer 1926 muß Matiegkas Notturno im Sommer 1807 — also $6\frac{1}{2}$ Jahre vor Schuberts Ergänzung zum Quartett — erschienen sein, da zwei Klavierstücke Haydns mit dem Titel „Nouvelle [!] Andante . . .", die Artarias Nummern 1930/31 tragen, im Oktober bzw. Juli 1807 herausgekommen sind[7]. — Die Reihenfolge der einzelnen Sätze ist in beiden Fassungen genau übereinstimmend; nur in dem fünften, dem abschließenden Variationensatze, hat Schubert einige Umstellungen vorgenommen. Dem Ständchenthema („Mädchen, o schlumm're noch nicht"), das nach Ermittlung des Verf. von Friedrich Fleischmann — in Anlehnung an das Pseudo-Mozartsche Wiegenlied von Bernhard Flies — herrührt[8], folgen bei Matiegka sieben Variationen in nachstehender Anordnung:

Var. I: Gitarre und Bratsche (ohne Flöte); Vermerk bei Schubert: „. . . bleibt die nähmliche, das Violonzello schweigt".

Var. II: Flöte und Gitarre (ohne Bratsche); Vermerk bei Schubert: „. . . Die 3te Variation ist hier die 2te im gestochenen Terzett. Das Violonzello schweiget".

Var. III: „Capric[c]io (piu Lento)"; bei Schubert: Var. IV.

Var. IV: Bei Schubert: Var. VI, mit deren drei Anfangstakten die Niederschrift abbricht.

---

[1] Vgl. Heinrich Kaspar Schmids „offenen Brief" im 1. Jahrgang der ZfM, S. 183 f.

[2] ZfM XI, S. 124.

[3] Die sich auf „stilkritische" Gründe stützende Entgegnung des Verf. (ebenda, S. 439 f.) hat sich als nicht stichhaltig erwiesen.

[4] Graf Johann Carl Esterházy (1775—1834), in dessen Schlosse zu Zelesz Schubert während der Sommermonate 1818 und 1824 als Hausmusiklehrer weilte.

[5] Für die bereitwillige Überlassung des seltenen Druckes ist der Verf. Herrn Rischel zu großem Danke verpflichtet.

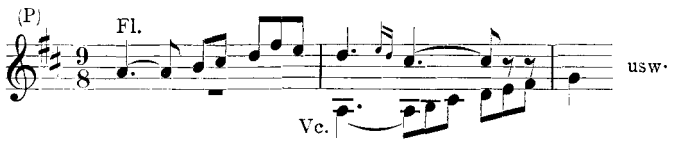
[6] Auch Rischel selber hat („Ein Schubert-Problem gelöst!") im Aprilheft der *Dansk Musiktidsskrift* über seinen Fund ausführlichen Bericht erstattet.

[7] F. Artaria u. H. Botstiber, ‚Joseph Haydn u. das Verlagshaus Artaria' (Wien 1909), S. 100.

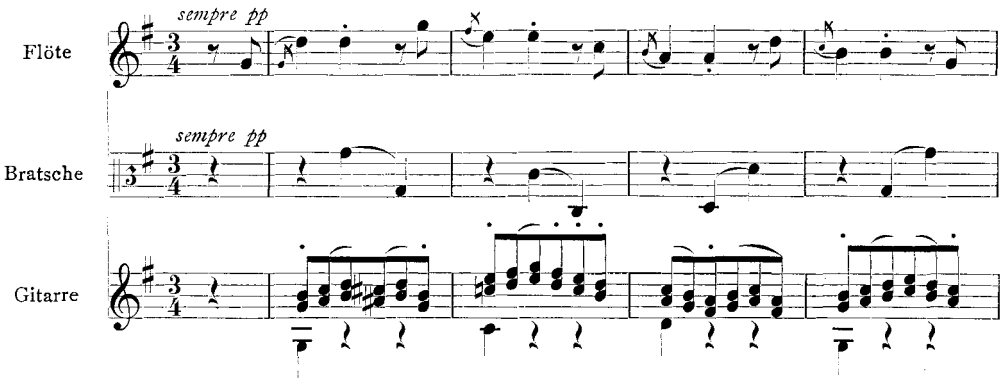
[8] Vgl. „Zu Schuberts Gitarrenquartett" in Nr. 9/10 des 31. Jahrgangs (München 1930) der Monatsschrift ‚Der Gitarrefreund'.

Var. V: „Minore“ [*g*moll]; bei Schubert: Var. II, jedoch in Dur und ohne Gitarre, deren Part dem Violoncell übertragen ist.
Var. VI: „Majore“ (Allegro); in Schuberts Niederschrift nicht mehr vorhanden.
Var. VII: „Marcia“ (Maestoso, *C*dur); ebenso.

In musikalischer Hinsicht sind die zwei Schlußvariationen den drei mittleren (III—V) nicht gleichwertig, wenn auch der Ausklang des Ganzen, die Coda des harmlosen Marsches, harmonisch anziehend ist. — Über Schuberts Bearbeitung genüge an dieser Stelle der kurze Hinweis, daß die Gitarren- wie auch — mit geringen Abweichungen — die Flötenstimme unangetastet geblieben sind und nur der Bratschenpart in wesentlichen Zügen umgestaltet ist[1]. Diese Änderungen ergaben sich aus der Hinzufügung des Violoncells, das ja nicht nur — wie es die Neuausgabe des Quartetts (München 1926 u. 1931) erweist — als stützendes Baßinstrument dient, sondern häufig selbständig hervortritt. Mehrmals sind ihm auch Solostellen der Bratsche übertragen, beispielsweise im langsamen Satz (Lento e patetico), in dem überhaupt die Behandlung des Violoncells von besonderem Reiz ist; u. a. sind die ausdrucksvollen imitatorischen Führungen der Gegenstimme nach den Buchstaben P, R und T der Neuausgabe freie Zutaten Schuberts:



Der einzige von Schubert neukomponierte Teil des ganzen Werkes ist das Trio II des Menuetts (S. 15 der Neuausgabe). An seiner Stelle steht bei Matiegka ein ländlerartiger Satz mit folgendem Anfang:



Über Wenzeslaus Thomas Matiegka und seine gedruckten Kompositionen, die teilweise denen Molitors nicht nachstehen[2], bietet Josef Zuths grundlegende Studie „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800“ (1920, Anhang S. 69f.) und sein „Handbuch der Laute und Gitarre“ (1926, S. 189) nähere Angaben. Er ist Anfang Juli 1773 zu Chotzen in Böhmen geboren, war ein Schüler des Abbé Gelinek in Prag und kam 1800 mittellos nach Wien, wo er später die Chorregentenstelle

[1] Eine Untersuchung hierüber wird Schwarz-Reiflingen in einem zweiten Aufsatz seiner Monatsschrift ‚Die Gitarre‘ bringen.

[2] Seine dem Hofrat R. G. Kiesewetter gewidmete Serenade für Flöte, Bratsche und Gitarre op. 26 (Wien, S. A. Steiner & Co., Nr. 2772) liegt in zwei Neuausgaben von H. Albert und J. Zuth vor. Über M.s Bedeutung vgl. auch F. Buek, Die Gitarre und ihre Meister (Berlin 1926), S. 27.

der Pfarren zu St. Leopold und St. Joseph erhielt. Er war ein ausgezeichneter Gitarrist und ein sehr geschätzter Lehrer seines Instruments; zu seinem Schülerkreis gehörten Mitglieder der ersten Gesellschaftskreise. Er starb am 19. Januar 1830 zu Wien. — An Hand des nun wiederaufgefundenen Notturno op. 21 kommt Schwarz-Reiflingen zu dem zutreffenden Urteil, daß man Matiegkas musikalische und gitaristische Bedeutung bisher unterschätzt habe. „Denn durch die Entdeckung wird nicht im Geringsten an der Tatsache gerüttelt, daß diese Komposition das musikalisch bemerkenswerteste Werk mit Gitarre der älteren Literatur ist und lange Zeit auch von den gewiegtesten Kennern für ein echter Schubert gehalten wurde".

Georg Kinsky (Köln).

Mitteilungen

– Am 30. August starb zu Paris der Nestor der französischen Musikschriftsteller und -kritiker, Adolphe Jullien, dem wir vor allem eine Reihe von Arbeiten über die französische Oper des Ancien régime und Monumentalbiographien von Berlioz und Wagner verdanken.

– Bruno Grusnick, Herausgeber neuer Chorkantaten D. Buxtehudes, ist es gelungen, zwei weitere unbekannte Kantaten Buxtehudes aufzufinden.

– In der Italienischen Goethe-Woche der Stadt Frankfurt a. M. hat Prof. Dr. Wilibald Gurlitt über das Thema „Italien in Goethes Musikanschauung" einen Vortrag gehalten.

– Das nächste Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft e. V. findet vom 7. bis 9. Januar 1933 in Wuppertal-Barmen unter Leitung von Gottfried Grote statt. Damit verbunden wird die Tagung evangelischer Musiker in Rheinland und Westfalen.

– Die Neue Schweizerische Musikgesellschaft hat jüngst in Basel ihre Generalversammlung abgehalten. Mit Bedauern hat sie sich in das Ausscheiden von Prof. Dr. Max Fehr als Präsident fügen müssen, ein Amt, das Fehr 13 Jahre innegehabt hat; an seine Stelle tritt Prof. Dr. Karl Nef. In den Ausschuß treten außerdem ein: Dr. W. Zulauf, Bern, und Dr. E. Mohr, Basel.

– Auf der Tagung der Technisch-wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst (TAGO), welche in Verbindung mit dem Jahresfeste des Provinzialverbandes für Kirchenmusik vom 3. bis 5. Oktober in Berlin stattfindet, werden im Institut für Raum- und Bauakustik eine Reihe von Referaten gehalten, und zwar von folgenden Herren: J. Biehle-Berlin u. Bautzen, Ing. Bohnstedt-Zörbig, Studienrat Flade-Plauen, Prof. Föttinger-Berlin, Orgelbaumeister Goebel-Danzig, Obering. Herzberg-Berlin, Pfarrer Kempff-Wittenberg, Domkapitular Prof. Mathias-Straßburg, Reg.-Rat Mund-Magdeburg. — Mit der Veranstaltung ist auch eine technische und literarische Ausstellung verbunden.

– Der Beitrag von Johann Wolfgang Schottländer über die Beziehungen von Carl Zelter zu Breitkopf & Härtel, zum Zelter-Jubiläum bestimmt, hat wegen Raummangel abermals zurückgestellt werden müssen und wird im neuen Jahrgang unserer Zeitschrift erscheinen.

Aug./Sept. **Inhalt** 1932

	Seite
Fritz Hamann (Greiffenberg), Evangelische Kirchenmusikpflege in Greiffenberg	465
Richard Baum (Kassel-Wilhelmshöhe), Grenzen musikalischer Rundfunksendung	471
Adolf Koczirz (Wien), In memoriam Josef Zuth	475
Miszellen	476
Mitteilungen	478
Zeitschriftenschau	33—66

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin-Schöneberg, Nymphenburgerstr. 10
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang XIII, Heft 9/10) an und ist vom 1. Juni 1931 bis 30. April 1932 geführt. Sie berücksichtigt 102 deutschsprachige, 43 ausländische Musikzeitschriften[1] und die in außermusikalischen Fachzeitschriften und allgemeinen Kunstzeitschriften erschienenen Aufsätze über Fragen des Musikwesens.

Anordnung.

Jeder Aufsatz ist zweimal verzeichnet: 1. unter einem fettgedruckten Schlagwort mit Titel, eingeklammertem Verfassernamen, Jahrgang- und Heftangabe (z. B. ZfM 14, 1 heißt: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 14. Jahrgang, 1. Heft; S heißt: Sonderheft; — s. auch das Verzeichnis der Abkürzungen), 2. unter dem Verfassernamen lediglich mit einem Verweis auf das betreffende Schlagwort.

Die Aufsätze sind innerhalb der Schlagworte nach den Verfassern, innerhalb der Verfassernamen nach den Schlagworten alphabetisch geordnet. Aufsatztitel, die sich mit dem zugehörigen Schlagwort ganz oder teilweise decken, sind nicht besonders genannt, längere Titel sind gekürzt. Schlagworte, die weite Gebiete umfassen, sind zur schnelleren Übersicht in kleinere Sondergebiete untergeteilt. (So hat z. B. „Musikerziehung" als Sondergebiete: Allgemeine Musikerziehung — Erlaß — Geschichte — Kleinkind — Lehranstalten — Lehrer (Privatmusiklehrer — Schulmusiklehrer) — Methode — Musikgemeinschaften — Schulmusik — Schuloper — Ausstellungen — Tagungen [hier sind die Berichte nicht nach Verfassern, sondern nach den Städten alphabetisch geordnet] — Besprechungen.) Und umgekehrt sind ideell zusammengehörige Schlagworte einem gemeinsamen Schlagwort untergeordnet. (So finden sich z. B. die einzelnen Instrumente als Spezialgebiete des umfassenden Schlagwortes „Instrumente".)

Die besprochene Literatur findet sich jeweils als Abschluß der betreffenden Schlagworte unter dem Sondergebiet „Besprechungen". Das selbständige Schlagwort „Besprechungen" bringt nur Gruppenbesprechungen von Büchern, Lexika und Neuausgaben.

Bei allen Besprechungen werden die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich gemacht, die Namen der Rezensenten stehen wie bei jedem anderen Aufsatz hinter dem Titel in runder Klammer.

Aus Raummangel muß in diesem Jahrgang auf das nach

Sachgebieten geordnete Verzeichnis der Zeitschriften

verzichtet und auf das des vorigen Jahrgangs (13. Jahrg., Heft 9/10, S. 1—7 der „Musikalischen Zeitschriftenschau") verwiesen werden.

Neuaufgenommene und eingegangene Zeitschriften verändern das vorjährige Sachgebiet-Verzeichnis in folgender Weise:

(Es bedeutet: j. = jährlich; m. = monatlich; w. = wöchentlich; vj. = vierteljährlich; 2m. = 2mal im Monat; zw. = zwanglos.)

---

[1] Von dem großen Teil in- und ausländischer Musikzeitschriften, die mir nicht zur Verfügung standen, bedauere ich besonders das Fehlen von: 1. deutschsprachig: „Bibel und Liturgie" (Klosterneuburg) — „Blätter für Gottesdienst und Kirchenmusik", Hrsg. Karl Hamm, Königsberg i. Pr. — „Der katholische Kirchenmusiker" (Freiburg) — „Liturgie und Kirchenmusik". (Düllmen) — „Liturgische Zeitschrift" (Regensburg) — „Schweizer Bühne", Organ des Verbandes der Bühnenkünstler in der Schweiz und der Schweizer Chorsänger, Red. Schumann, Zürich — „Schweizer Musikerblatt", Organ des Schweizerischen Musikerverbandes, Red. L. Melitz, Basel — „Süddeutsche Musiker-Zeitung", amtliches Organ des Süddeutschen Musikerverbandes, Red. K. Stierlin, Aalen i. Württ. — 2. fremdsprachig: „Bulletin de la société Palestrina" (Dijon) — „La nuova Italia musicale" (Rom) — „Musical Opinion" (London) — „Music and Liturgy" (London) — „Musicisti d'Italia" (Mailand) — „Musiki" (Angora) — „Philarmonia" (Barcelona) — „Revista musical Catalana" (Barcelona) — „Revue du chant grégorien" (Grenoble) — „Revue St. Cécile" (Paris) — „Revue St. Chrodegang" (Metz) — „Revue grégorienne" (Paris) — „Tesoro-Sacro-Musical" (Madrid) — „L'antologia musicale" (Madrid).

Durch Zeitschriftenzusendungen an den Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Str. 36/38, könnte in den folgenden Jahrgängen eine größere Anlage der Bibliographie ermöglicht werden.

A. Musikzeitschriften

1. Musikwissenschaft

Ap Appogiature
Dr Der Dreiklang
MJ A Musical Journal
MiW Musik in Württemberg
ReMu La revista de musica
RNM Rivista nazionale di musica

} wurden dieses Jahr nicht geliefert

Von:

E Eolus, a contemporary music review. Ed. C. Sabzedo, New York, konnte das 1. Heft des 10. Jahrgangs; von

RD Rassegna Dorica, cultura e cronaca musicale. Ed. Alberto de Santis, Rom, m., das 6. Heft des 2. Jahrgangs wieder geführt werden.

Neu aufgenommen wurden:

MX Mousika Chronika, monatliche Kunstrevue. Red. Joseph Papadopulos. Athen.

NWMZ Nordwestdeutsche Musik-Zeitung, Monatsschrift für alle musikalischen Interessen der Hansestädte und des gesamten nordwestdeutschen Kulturlebens. Red. Albert Mayer-Reinach. Altona/Elbe.

Die „Rheinische Musik- und Theater-Zeitung" nennt sich seit 1. Jan. 1931: „Deutsche Musikzeitung", daher wurde für die bisherige Abkürzung: RMZ die neue: DZ eingeführt.

2. Musikerziehung

Neu aufgenommen wurde:

MdOM Mitteilungen der Oesterreichischen Musiklehrerschaft. Red. Oskar Fitz. Wien. vj. Beg. 1. April.

Die Mitteilungen des Tonwortes erscheinen seit 1932 als:

MV Musikalische Volksbildung. Mitteilungen aus Theorie und Praxis des Tonwortes. Hrsg. Markus Koch. Red. F. Bennedik u. W. Stolte. Braunschweig, Litolff. vj. Beg. 1. Jan.

3. Kirchenmusik

a) evangelische

JK Das Jahr des Kirchenmusikers, wurde nicht zur Verfügung gestellt.

Neu aufgenommen wurde:

Cq The Congregational Quarterly. Review of religious life and thought. Ed. A. Peel. London. vj. Beg. 1. Jan.

b) katholische

Der „Gregoriusbote" wird seit dem 10. Jan. 1932 mit dem „Gregoriusblatt" vereinigt.

Neu aufgenommen wurden:

Gre St.-Gregorius Blad. Tijdschrift tot bevordering van kerkelijke toonkunst. Offizieel orgaan der Nederlandsche Sint Gregorius-Vereeniging. Red. Huigens. Utrecht. m. Beg. 1. Jan.

Lj Jahrbuch für Liturgiewissenschaft. Organ des Vereins zur Pflege der Liturgiewissenschaft. Hrsg. Odo Casel. Münster i. Westf. Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung.

MuSa Musica Sacra. Rivista liturgica musicale. Red. G. L. Centemeri. Mailand. m. (nur: 57. Jahrg., Heft 8.)

SvC Sveta Cecilija. Organ der Gesellschaft der hl. Cäcilia. Red. J. Barlé. Zagreb. 6j. Beg. 1. Jan.

MSa Musica Sacra. Organe de l'école interdiocésaine de musique réligieuse et de la société de St. Grégoire. Brugges. vj. Beg. 1. März, konnte in diesem Jahrg. wieder geführt werden.

c) jüdische:

Neu aufgenommen wurde:

JKa Der Jüdische Kantor. Zweimonatsschrift des Allgemeinen Deutschen Kantoren-Verbandes. Red. L. Kornitzer. Hamburg. Beg. 1. Jan.

4. Oper, Konzert, Rundfunk

Neu aufgenommen wurden:

Op Die Oper. Blätter des Breslauer Stadttheaters. Red. Schlee. Breslau. zw.

RuH Rufer und Hörer. Monatshefte für den Rundfunk. Hrsg. Die Reichsrundfunkgesellschaft. Red. Th. Hüpgens. Berlin. Deutscher Kunstverlag. Beg. 1. April.

5a. Vokal-Musik

1. einstimmiger Gesang:

KG Der Kunstgesang, wurde nicht geliefert.

2. Chor

Neu aufgenommen wurden:

BdM Bund der Männerchöre im D. H. V. Monatsschrift. Red. W. Tebje. Hamburg. Hanseatische Verlagsanstalt. Beg. 1. Jan.

Chb Der Chorbote. Kirchenmusikalische Monatshefte. Hrsg. Verband der Chorregenten und Organisten in der Tschechoslowakischen Republik. Red. K. Schuster. Postelberg/Böhmen. Beg. 1. Jan.

LV Lied und Volk. Hrsg. J. Erb u. a. Kassel, Bärenreiter-Verlag. m. Beg. 1. Jan. (nur: 1. Jahrg. Heft 3.)

NsS Niedersächsische Sängerzeitung. Hannoversche Musikzeitung. Organ des Sängerbundes Niedersachsen und seiner Gaue. Red. Heinrich Langemann. Hannover m. Beg. 1. Jan.

Abkürzungsveränderungen:

ASZ Deutsche Arbeitersänger-Zeitung.
SZ Allgemeine Sängerzeitung.

5b. instrumentale Musik

1. Instrumente und Instrumentengruppen:

Br Die Bratsche
H Der Harmoniumfreund
Ko Der Kontrabaß
KS Kultur und Schallplatte
Ob Die Oboe

} haben bis auf weiteres ihr Erscheinen eingestellt

SW Sound Wave, wurde nicht zur Verfügung gestellt.

Neu aufgenommen wurden:

BlSp Der Blockflöten-Spiegel. Arbeits-

blätter zur Belebung historischer Instrumente in der Jugend- und Hausmusik. Red. F. J. Giesbert. Hannover. Nagel. m.

CM Collegium musicum. Blätter zur Pflege der Haus- und Kammermusik. Red. W. Blankenburg. Kassel, Bärenreiter-Verlag.

Gei Der Fortschrittliche Geigenlehrer. Zeitschrift für umfassende Vertiefung der praktischen Geigenspiellehre. Hrsg. W. Blobel. Bonn. vj.

6. Verbände

Neu aufgenommen wurden:

Con The Consort. Organ der Dolmetsch-Foundation. London. (nur: 1931 Heft 2.)

KpM Der Kapellmeister und Musikführer. Hrsg. Der Landesverband der Kapellmeister-Genossenschaften mit deutscher Geschäftssprache für Böhmen. Red. J. Fritsch. Königsberg/Eger. m. Beg. 1. Jan.

Org Der Organist. Organ der reformierten Organisten-Verbände der Schweiz. Red. E. Graf. Bern. 6j. Beg. 1. Jan.

SchM Der schaffende Musiker. Hrsg. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Red. A. Schattmann. Berlin. zw.

SchT Der Schrifttanz. Organ der Deutschen Gesellschaft für Schrifttanz. Red. Schlee. Wien. Universal-Ed. 3 od. 4j.

Ta Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur. Amtliches Mitteilungsblatt des Reichsverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes. Offizielles Organ des Verbandes Deutscher Tanzkritiker und des Allgemeinen Deutschen Tanzlehrer-Verbandes. Red. J. Lewitan. Berlin. m. Beg. 1. Jan.

7. Verlag und Handel

adl ad libitum } nichts weiter erschienen
B Der Bär }

MSch Das musikalische Schrifttum geht mit dem 2. Heft des 3. Jahrg. ein.

MHI Musik-Handel und -Industrie stand nicht zur Verfügung.

Mu Der Musikalienhandel erscheint ab 1. Jan. 1932 nur noch 2 m.

Neu aufgenommen wurden:

Auf Der Aufstieg. Verlagsnachrichten des Hauses Bote & Bock. Berlin. zw.

BBm Bollettino Bibliografico musicale. Mailand. m. (nur Heft 4 des 6. und 7. Jahrgangs.)

MitN Nagels Mitteilungen für Musikfreunde. Red. A. Grensser. Hannover. m. Beg. 1. Jan.

B. Außermusikalische Fachzeitschriften

Neu aufgenommen wurden:

1. Erziehung

KuS Kunst und Schule. Mitteilungsblatt des Verbandes der Studienräte für das künstlerische Lehramt in Preußen. Red. S. Günther. Berlin. 6j. Beg. 1. Juni.

2. Geschichtswissenschaft

MZ Die Mark Zeitz. Organ des „Geschichts- und Altertumsvereins für Zeitz und Umgebung". Zeitz. (nur 1931 Nr. 129).

RF Rund um den Friedenstein. Blätter für Thüringer Geschichte und Heimatgeschehen. Hrsg. „Gothaisches Tageblatt". (nur 7. Jahrgang Heft 24).

SAK Sachsen-Altenburgischer vaterländischer Geschichts- und Hauskalender Altenburg.

3. Bibliothekswesen

Ph Philobiblon. Zeitschrift für Bücherliebhaber. Red. H. Reichner. Wien. 10j. Beg. 1. Jan.

ZB Zentralblatt für Bibliothekswesen. Hrsg. A. Böhmer. Leipzig.

4. Einzelgebiete

ARG Archiv für Rassen- und Gesellschaftsbiologie. München. J. F. Lehmann. (nur 26. Jahrg. Heft 1).

LG Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.

C. Allgemeine Kunstzeitschriften

Es wurden neu aufgenommen:

1. Allgemeine Kunstwissenschaft

AM The American Mercury. Ed. H. L. Mencken. London. m. Beg. 1. Jan.

LW Die Literarische Welt. Hrsg. W. Haas. Berlin. w.

SR The Saturday Review. London. w. Beg. 1. Jan.

StA Staatsanzeiger-Beilage für Württemberg. Red. Denzel. Stuttgart. (nur 1931 Heft 7).

StN The new Statesman and Nation Incorporating „The Athenaeum". London. w. Beg. 1. Jan.

Th Thüringen. Monatsschrift für alte und neue Kultur. Hrsg. F. Koch. Weimar. (nur 6. Jahrgang Heft 1 und 5).

2. Kunst-Politik

NRev La nouvelle Revue politique, litéraire et artistique. Red. H. Austruy. Paris. 2m Beg. 1. Jan.

SozM Sozialistische Monatshefte. Hrsg. J. Bloch. Red. E. Bormann. Berlin. Beg. 1. Jan.

WB Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. Red. C. von Ossietzky. Berlin. Beg. 1. Jan.

3. Theater

At Altenburger Theaterfreund. Hrsg.: Die Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg und Umkreis. Red. K. Gabler.

Atj Jahrbuch der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg und Umkreis. Red. K. Gabler.

Verzeichnis der Abkürzungen.

A	Der Auftakt.
Ac	Acta musicologica, Leipzig.
Aj	Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Kassel.
AM	The American Mercury, London.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
ARG	Archiv für Rassen- und Gesellschaftsbiologie, München.
ASZ	Deutsche Arbeitersänger-Zeitung, Berlin.
AT	Altenburger Theaterfreund, Altenburg.
ATJ	Jahrbuch der Theaterfreunde/Altenburg, Altenburg.
Auf	Der Aufstieg, Berlin.
Bäj	Bärenreiter-Jahrbuch, Kassel.
Bay	Der Bayerwald,
BB	Bayreuther Blätter, Bayreuth.
BBm	Bollettino Bibliografico, Milano.
BdM	Bund der Männerchöre, Hamburg.
Bj	Bachjahrbuch, Leipzig.
BlS	Blätter der Staatsoper, Berlin.
BlSp	Der Blockflöten-Spiegel, Hannover.
BM	Boletin musical, Cordoba.
BP	Berliner Konzertzeitung, Berlin.
Brü	Die Brücke, Berlin.
Bu	Der Bund, S. Paulo.
BuBo	Der Burgbote, Köln.
C	The Criterion, London.
Ch	Der Chorwächter, Einsiedeln.
Chb	Der Chorbote, Postelberg/Böhmen.
Che	The Chesterian, London.
Chm	Der Chormeister, London.
Co	Concordia, Köln.
CM	Collegium musicum, Kassel.
Con	The Consort, London.
Cq	The Congregational Quarterly, London.
DaMu	Dansk Musiktidsskrift, Kopenhagen.
DB	Die deutsche Bühne, Berlin.
DFR	Deutsch-Französische Rundschau, Berlin.
Dis	Dissonances, Conches-Genève.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin.
Dj	Der Drachentöter, Wolfenbüttel.
DM	De Muziek, Amsterdam.
DMMZ	Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung, Berlin.
DS	Deutsche Sängerbundeszeitung, Berlin.
DSa	Deutscher Sang, Berlin.
Dsj	Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Berlin.
DTZ	Deutsche Tonkünstlerzeitung, Berlin.
DV	Das Deutsche Volkslied, Graz.
DZ	Deutsche Musikzeitung, Köln,
E	Eolus, New York.
EK	Der evangelische Kirchenmusiker, Berlin.
Erz	Die Erziehung. Leipzig.
GBl	Gregoriusblatt, Düsseldorf.
GBo	Gregoriusbote, Düsseldorf.
Gei	Der fortschrittliche Geigenlehrer, Bonn.
Gf	Der Gitarrefreund, München.
Gi	Die Gitarre, Berlin.
Gre	St.-Gregorius Blad, Woerden.
Ha	Die Harmonie, Wolfenbüttel.
HB	Hefte für Büchereiwesen, Leipzig.
Hj	Händel-Jahrbuch, Leipzig.
Ho	Das Hochland, München.
HS	Monatsschrift für höhere Schulen, Berlin.
HSK	Hudba a Skola, Prag.
HV	Hudebni Vychova, Prag.
JKa	Der Jüdische Kantor, Hamburg.
JP	Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, Leipzig.
K	Der Kirchensänger, Freiburg/Breisgau,
KiM	Die Kirchenmusik, Berlin.
Kj	Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg.
KM	Kwartalnik Muzyczny, Warschau.
KpM	Der Kapellmeister und Musikführer, Königsberg/Eger.
Kr	Der Kreis, Wolfenbüttel.
KuS	Kunst und Schule, Berlin.
KW	Der Kunstwart, München.
LG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
Lj	Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, Münster/Westfalen.
LV	Lied und Volk, Kassel.
LW	Die Literarische Welt, Berlin.
M	Le Ménestrel, Paris.
MC	Musica, Hilversum.
MD	Musica Divina, Wien.
MdA	Musikblätter des Anbruch. Wien.
Mel	Melos, Mainz.
Merz	Die Musikerziehung, Lahr/Baden.
MdOM	Mitteilungen der Oesterreichischen Musiklehrerschaft, Wien.
MdS	Muse des Saitenspiels, Honnef/Rhein.
MfA	Musik für Alle, Berlin.
MGB	Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins.
Mit	Mitteilungen des Verlags Breitkopf&Härtel, Leipzig.
MitN	Nagels Mitteilungen für Musikfreunde, Hannover.
MIZ	Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin.
MK	Die Musik, Berlin.
MKK	Monatshefte für katholische Kirchenmusik, Regensburg.
ML	Music and Letters, London.
MM	Modern Music, New York.
MMR	Monthly Musical Record, London.
MO	Musica d'oggi, Milano.
MpB	Musikpädagogische Blätter, Berlin.
Mpf	Die Musikpflege, Leipzig.
MQ	The Musical Quarterly, New York.
MS	Musica Sacra, Regensburg.
MSa	Musica Sacra, Bruges.
MSch	Das musikalische Schrifttum, Kassel.
MSfG	Monatschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst, Göttingen.
MT	The Musical Times, London.
Mu	Der Musikalienhandel, Leipzig.
MuAm	Musical America, New York.
MuC	Musical Courier, New York.
MuK	Musik und Kirche, Kassel.
MuMi	The Musical Mirror and Fanfare, London.
Mus	The Musician.
MuSa	Musica Sacra, Mailand.
Muzy	Muzyka, Warschau.
MV	Musikalische Volksbildung, Braunschweig.
MVDM	Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker, Frankfurt/Main.
MX	Mousika Chronika, Athen.
MZ	Die Mark Zeitz, Zeitz.
Nd'A	Note d'Archivio, Rom.

NDS	Die neue deutsche Schule, Frankfurt/Main.
NR	Die neue Rundschau, Berlin.
NRev	La nouvelle Revue, Paris.
NsS	Niedersächsische Sängerzeitung, Hannover.
NT	Das Nationaltheater, Berlin.
NW	Der neue Weg, Berlin.
NWMZ	Nordwestdeutsche Musikzeitung, Altona.
O	Organum, Kiel.
Oc	L'opéra comique, Paris.
OM	Ostdeutsche Monatshefte, Danzig.
Op	Die Oper, Breslau.
Or	Das Orchester, Regensburg.
Org	Der Organist, Bern.
Ov	Overtones, Philadelphia.
Ph	Philobiblon, Wien.
PW	Pädagogische Warte, Osterwiek/Harz.
Qu	Der Querschnitt, Berlin.
Quel	Die Quelle, Wien.
RaM	La Rassegna Musicale, Torino.
RB	La Revue Belge, Bruxelles.
RD	Rassegna Dorica, Roma.
Rd'A	Revue d'Allemagne, Paris.
ReMo	La Revue mondiale, Paris.
Rev	Revue internationale de l'enfant, Genève.
RF	Rund um den Friedenstein, Gotha.
Rh	Der Rhythmus, Kassel.
Rj	Rundfunk-Jahrbuch, Berlin.
RM	La Revue Musicale, Paris.
RMB	La revue musicale belge, Bruxelles.
RMI	Rivista musicale Italiana, Torino.
RMus	Revue de Musicologie, Paris.
RuH	Rufer und Hörer, Berlin
S	Signale für die musikalische Welt, Berlin.
SAK	Sachsen-Altenburgischer Geschichtskalender, Altenburg.
Sb	The Sackbut, London.
SBeK	Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusiker, Sagan.
Sc	Die Scene, Berlin.
Sch	Der Scheinwerfer, Essen.
SchM	Der schaffende Musiker, Berlin.
Scho	Die Scholle, Ansbach.
SchT	Schrifttanz, Wien.
Schw	Das Schwalbennest, Erfurt.
Schwj	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Aarau.
SD	Großdeutsche Sänger- u. Dirigentenzeitung, Frankfurt/Main.
Se	Die Sendung, Berlin.
SF	Der Schulfunk, Berlin.
Sg	Die Singgemeinde, Kassel.
SiT	Singchor und Tanz, Mannheim.
SK	Skizzen, Berlin.
SMpB	Schweizerische Musikpädagogische Blätter, Zürich.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Zürich.
SozB	Sozialistische Bildung, Berlin.
SozM	Sozialistische Monatshefte, Berlin.
SpS	Sprechen und Singen, Chemnitz.
SR	The Saturday Review, London.
SSZ	Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg.
StA	Staatsanzeiger f. Württemberg, Stuttgart.
STH	Die Stimme seines Herrn, Berlin.
Sti	Die Stimme, Berlin.
Stib	Die Stimmbildung, Wien.
STM	Svensk Tidskrift för Musikforskning, Stockholm.
StN	The new Statesman and Nation, London.
Stw	Der Stimmwart, Berlin.
SvC	Sveta Cecilija, Zagreb.
Sy	Symphonia, Hilversum.
SZ	Allgemeine Sänger-Zeitung, Iserlohn/Westfalen.
SZI	Schweizerische Zeitschrift für Instrumentalmusik, Luzern.
T	Tempo, Prag.
Ta	Der Tanz, Berlin.
Th	Thüringen, Neustadt.
To	Die Tonkunst, Berlin.
ToDo	Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes, Dresden-Blasewitz.
TVN	Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Amsterdam.
Uj	Ungarische Jahrbücher, Berlin.
V	Vox, Hamburg.
W	Der Weihergarten, Mainz.
WB	Die Weltbühne, Berlin.
WM	Westermanns Monatshefte, Braunschweig.
ZB	Zentralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig,
ZeK	Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Hildburghausen.
ZfAe	Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig.
ZfK	Zeitschrift für Kirchenmusiker, Dresden.
ZfM	Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
ZM	Zeitschrift für Musik, Regensburg.
ZO	Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Orchestervereine, Berlin.
ZS	Zeitschrift für Schulmusik, Wolfenbüttel.
Zw	Zeitwende, München.

A

Aagaard, Thorvald s. Nielsen.

Abas, S. P. s. Beethoven.

Abel, Karl Friedrich — *Neuausgabe:* Sonate *A* dur (Einstein) ZfM 14, 2.

Abell, Arthur s. Thomson.

Abendroth, Walter s. d'Albert (Bespr.), Baussnern, Hörer, Musikerziehung (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Oper (Regie), Pfitzner, R. Wagner (Bayreuth), Weill.

Aber, Adolf s. Toch, R. Wagner (Feste).

Ablaing, Willy d' s. Mahler, Ysaye.

Abraham, G. E. H. s. Komponist, Kritik, Musikästhetik, Tschaikowsky.

Abraham, Paul — (Koch) Op 1931/32, 7 — Gespräch mit Alfred Grünwald (Baum) Op 1931/32, 7.

Ackermann, Fritz s. Rundfunk.

Adam, Adolphe — (s. a. Auber) — A propos du Noël d'Adam (Bachelin) M 93, 51.

Adamcik, Bruno s. Instrumente (Gitarre).

Adler, Guido s. Ambros, Haydn.

Adler, Lawrence s. Kritik.

Adrichem, W. van s. Messe.

Agerby, Aksel s. Musikorganisation (Orchester).

Aguettant, Louis s. Chopin.

Ahmels, H. s. Rhythmik.

Akustik — Les idées d'Auguste Perret sur l'acoustique (Dormoy) RM 13, 123 — Gehör und Gehöruntersuchungen für sehr hohe Töne (Eicken)

Sti 26, 6 — Raumakustische Plauderei (Foerster) SZ 25, 7 — Grundfragen der Raumakustik (Hajek) V 17, 3 — Liturgisch-musikalische Kirchenbaufragen (Herold) ZeK 9, 9 — Enträtselte Klangwunder (Kappelmayer) MK 24, 7 — Zurück zum Menschen (Kappelmayer) MK 24, 4 — Obertöne (Moellendorff) SZI 21, 5 — Die musikalischen Intervalle (Psachos) MX 1931, 35/36 — Musikakustischer Arbeitsunterricht (Schäfer) MdOM 1, 4 — Die Musikwissenschaft als Erziehungsmittel (Schumacher) To 35, 29 u. 30 u. 32 — Verbesserung der Akustik in Restaurations- u. Hotelräumen mit Schallplatten und Radiomusik MIZ 42, 4 — ***Elektro-Akustik:*** Music and engineering (Dreher) AM 25, 97 — Die Elektrifizierung der Musik (Eichhorn) AMZ 58, 39 — Elektrische Musik und ihre Instrumente (Eisler) ZfI 52, 10 — Neue elektrische Musiziermöglichkeiten (Epstein) AMZ 58, 28/29 — Elektro-akustische Streichinstrumente (Hunger) MIZ 42, 3 — Hellertion und Elektro-Flügel (Huth) A 11, 11/12 — Das Trautonium (Joachim) Se 9, 1 — Elektromusik (Joachim) Se 8, 46 — Neue Erkenntnis von Klängen u. Lauten (Joachim) Se 8, 48 — Some new mechanical instruments (Leichtentritt) MT 1931, 1065 u. MuC 53, 11 — Musikalische Destilate (Liebau) Schw 13, 20 u. SMZ 20, 19 — Magers elektroakustische Orgel in Bayreuth (Unger) A 11, 11/12 u. DMZ 62, 39 u. MK 13, 8 — Elektricka hudba (Wellek) T 11, 7 — Abenteuer der Akustik SZ 25, 8 — Elektrische Musik DIZ 32, 14 — Fortschritte der Elektro-Akustik DMZ 63, 12 — Un nouvel instrument électrique Dis 4, 7 — Der Bechstein-Nernst-Siemens-Flügel: (Collins) MK 24,1 — (Schliepe) SZI 20, 20 u. ZfI 52, 3 — (Stege) ZM 98, 10 — DIZ 32, 17 — MIZ 41, 19 — ***Besprechungen:*** Trautwein: Elektrische Musik (Lissa) KM 3, 12/13 — Imhofer: „Musikalische Akustik" und Schumann: „Akustik" (Nüll) ZfM 14, 5.

Alafberg, Eleonore s. Gesang (Technik)

Albert, Eugen d' — (Altmann) Auf 1932, 3 — (Binz) DTZ 30, 4 — (Hirschberg) S 90, 10 — (Holl) A 12, 3 u. DM 6, 7 — (Martell) DMMZ 54, 11 u. SZI 21, 6 u. 7 — (Schwers) AMZ 59, 11, — MuAm 52, 5 — ***Besprechungen:*** Raupp: D'Albert (Abendroth) AMZ 58, 26 u. (Rothhardt) MpB 53, 5/6.

Albrecht, Hans s. Musikfeste, Theorie (Bespr.).

Alessi, Giovanni de s. Bibliothek.

Alexis, Georges L. J. s. Instrumente (Orgel).

Alfieri, Vittorio — „Il mercato di Malmantile" (Neretti) MO 14, 3.

Alt s. Lied (geistlich).

Alt, Michael s. Musikerziehung (Schulmusik).

Altberg, Emma s. d'Indy.

Altmann, Wilhelm — (Schwers) AMZ 59, 14 — MK 24, 7.

Altmann, Wilhelm s. d'Albert, J. S. Bach, Beethoven (Bespr.), Bibliographie, Bruch, Graener, Haas (Bespr.), Instrumente (Violine) Joachim, Juon, Kammermusik, Konzertwesen (Konzertprogramm), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikerschutz (Urheberrecht), Oper (Repertoire, Uraufführungen), Pfitzner.

Amalarius von Metz — De „tabulae" van A. (Jeannin) Gre 57, 3.

Amann, Paul s. Goethe.

Ambros, August Wilhelm — (Adler) MQ 17, 3.

Ambroz, Leo s. Gesang.

Ameln, Konrad s. Aufführungspraxis, Kanon.

Amster, Isabella s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Andersen, Arthur Olaf s. Janssen.

Anderson, W. R. s. Dohnányi.

Anderton, Margaret s. Brahms, Chopin, Grieg, Stil (Nationalstil), Virtuose.

André s. Auber, Flotow, Instrumente (Violine), Maillart, Musikerziehung (Lehranstalten), Nicolai, Pijper, Schuurman, Sousa, Tierie, R. Wagner, C. M. v. Weber.

Andrewsky, A. v. s. Toscanini.

Andriessen, H. s. Melodie.

Angelis, Alberto de s. Museum.

Anglés, Higyni s. Kirchenmusik.

Anheisser, Siegfried s. Mozart.

Anschütz, Georg s. Synaesthesie.

Antcliffe, Herbert s. Chor (Kirchenchor).

Antheil, George — (Thompson) MM 8, 4.

Antoine, Herbert s. Rundfunk (Programm).

Apel, Willi s. J. S. Bach (Bespr.), Instrumente (Klavier), Zeitgenössische Musik, Theorie (Bespr.).

Appia, Edmond s. Instrumente (Violine).

Arbeitermusik — (s. a. Chor, Tendenzmusik) — Gesänge des Proletariats (Hänel) SozB 1932, 3 — Mehr Tendenz! (Wolkenstein) ASZ 33, 4 — ***Besprechungen:*** Neue einstimmige Arbeitergesänge (Hänel) ASZ 32, 7 — Neue Werke des Arbeitersängerverlages (Hänel) ASZ 32, 8.

Ariosti, Attilio Ottavio — Nuovi documenti (Casimiri u. Vicentini) Nd'A 9, 1.

Armin, George s. Gesang (Methode, Phonetik).

Arnheim, Rudolf s. Rundfunk.

Arnold, F. T. s. Instrumentenkunde.

Arrau, Claudio s. Musik (versch. Länder).

Arro, Elmar s. Choral (protestantisch).

Artom, Camillo s. Theorie (Harmonielehre), Zeitgenössische Musik.

Arts, J. s. Instrumente (Glocke).

Ast, Max s. Musikerziehung u. (Schulmusik).

Auber, D. F. E. — Ouvertüre zu „Fra Diavolo" (André) Mc 11, 12 — Zum 150. Geb. (Brichta) S 90, 4 — „Die Stumme von Portici" (Brumer) KM 3, 12/13 u. (Mello) DMZ 63, 5 — Auber et Adolphe Adam (Duhamel) Oc 4, 1 — „Vertauschte Rollen" (Heymann) NW 59, 21.

Auer, Max s. Bruckner.

Auerbach, Cora s. Instrumente, Musikfeste.

Aufführungspraxis — (s. a. Bearbeitung, Herausgeber, Schütz) — Alte Musik auf alten Instrumenten (Ameln) Sg 7, 6 — Die Instrumentenfrage (Baum) MuK 3, 4 — Instrumental accompaniments of early songs (Dolmetsch) Con 1931, 2 — Zur Vorcäcilianischen Wiedererweckung der altklassischen Vokalpolyphonie (Kahl) MS 61, 9 — Neue Forderungen zur Wiedergabe alter Musik (Krüger) BlSp 1931, 5 u. 6 — Om Besaetning of aeldere Musik (Lunn) DaMu 6, 10 — Stiltreue und Zeitwandel (Riemer) AMZ 59, 7 — How not to do it! (Turner) StN 3, 53 — The art of accompaniment from a thorough-bass (Whittaker) MT 1932, 1067 u. 1068 u. (Nicholson) MT 1932, 1069 — Unsere heutigen Instrumente und die Vorbachsche Musik (Ziebler) CM 1, 1 — Musik und Raum (Zimmermann) AMZ 58, 26 —

L'O.R. et la question des effectifs Dis 4, 11 — *Besprechungen:* Arnold: The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in 17th and 18th centuries (Dent) MMR 61, 732 u. (Morris) ML 13, 2 — Schering: Aufführungspraxis alter Musik (L.R.) RMI 38, 4 u. Dis 4,8.
Augustinus — (s. a. Rhythmik) — (Landgraeber) EK 1931, 104.
Aumann, Alfred s. Oper (Uraufführung).
Austin, Frederic — „Previgilium veneris" (W.McN.) MT 1931, 1064.
Austin, Henry R. s. Kirchenmusik.
Ayres, Frederic — (Upton) MQ 18, 1.
Aznar, Francisco s. Lied (weltlich), Musikorganisation (Musikerziehung).

B

Bach, Carl Philipp Emanuel — (s. a. Haydn) — Ungedruckte Briefe (Miesner) ZfM 14, 4 — *Besprechungen:* Schmid: C. Ph. E. Bach u. seine Kammermusik (Saint-Foix) RMus 15, 40.
Bach, Johann Christian — (Mello) DMZ 63, 1 — (Tutenberg) ZM 99, 2 — Zu Terrys „J. Chr. B." (Miesner) ZfM 14, 4.
Bach, Johann Sebastian — (s. a. Goethe, Instrumente — Flöte — Trompete, Rundfunk) — Das 3. Brandenburgische Konzert (Altmann) AMZ 58, 42 — Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach (B.) KiM 12, 9/10 — Interpretation Bachscher Klavierwerke (Bodky) Merz 8, 6 — Interpretation des oeuvres d'orgue (Desmet) MSa 37, 4 u. 38, 1—3 — Analogieformen in B.s Tokkaten u. Präludien für die Orgel (Dietrich) Bj 28 — 6 suites a violoncello solo (Forino) MO 13, 11 — Die Partituren B.s (Heid) Chm 5, 11 u. 12 — Sonntag zwischen 1/2 u. 3/4 12 (Herzog) Se 8, 26 — B.s Solosonaten für Violine u. der moderne Geiger (Joachim) SMZ 72, 5 — Bach-Kantaten im Rundfunk (Latzko) RuH 1, 6 — Der Familienstamm Bach in Gräfenroda (Lux) Bj 28 — Die Tonalität bei B. (Mannheimer) S 90, 12 — B.s Anleihen bei sich selbst (Müller) Or 9, 3 — B.s Lautenkompositionen (Neemann) Bj 28 — 64 neue Bachkantaten (Prill) ZM 99, 4 — Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten B.s (Schlenger) Bj 28 — Die Thematik der Kirchenkantaten B.s in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (Sirp) Bj 28 — Bach (Telman) Sy 14, 10 — B.s Dresden appointment (Terry) MT 1932, 1070 — B.s music and church acoustics (Terry) Con 1931, 2 — Om Fugaen hos B. (Videro) DaMu 6, 7 — The text of the B-minor mass (Wilson) MT 1932, 1067 u. 1068 — Passionen: Passionsmusik (Stössinger) WB 27, 50 — Matthäus-Passion: (Jenkins u. Whittaker) MT 1931, 1060 — The „M.-P." and other inquiries (Robinson) MT 1932, 1068 u. 1069 — Die „M.-P." in Originalbesetzung (Valentin) AMZ 58, 39 — *Bach-Feste:* Bremen: (Blume) AMZ 58, 46 — *Besprechungen:* Boughton: B. (Kegan) SR 151, 3923 — Mojsisovics: Bach-Probleme (Lorenz) MK 23, 12 — Schwebsch: B. u. die Kunst der Fuge (Apel) MK 23, 12 — Terry: B. (m.m.) RaM 4,6 u. (Simon) NT 4, 1 — Neuausgaben: — Tovey: Die Kunst der Fuge (Munro) ML 13, 2 u. (Walker) MMR 61, 732 — Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach (Heimann) Schw 13, 17.
Bach, Wilhelm Friedemann — Neu entdeckte Notizen über die Familie W. F. B.s (Miesner) Bj 28 — Ein unbekanntes Klavierstück? (Müller) ZfM 14, 5 u. 6.
Bach, Linda s. Musikerziehung u. (Bespr.).
Bachelin, Henri s. Adam, Musik (versch. Länder).
Bacher, Joseph s. Instrumente (Gambe).
Baecht, Arthur s. Instrumente (Violine).
Bähler, Adolf s. Niggli.
Baensch, Otto s. Beethoven.
Baer-Frissell, Christine s. Musikerziehung (Kleinkind).
Bäuerle, Hermann s. Choral (gregorianisch), Messe (Literatur), Palestrina, Theorie (Bespr.).
Bäumer, Wilhelm s. Instrumente (Orgel).
Balay, Joe s. Toscanini.
Baldwin, Ralph Lyman — (Birge) Mus 37, 4.
Balfoort, Dirk J. s. Instrumente (Cembalo, Violine, Bespr.).
Ballade — Wesen u. Aufgaben der B. (Mellis) DMMZ 53, 44 — Die 3 Stimmen des Ulinger (Spiess) DV 33, 8 — *Besprechungen:* Schemann: Plüddemann u. die deutsche Ballade (Mies) ZfM 14, 6.
Balzer, Jürgen s. Musikästhetik (Bespr.), Nielsen.
Bamberger, Gertrud s. Musikerziehung (Schulmusik).
Banauch, Erwine s. Musikerziehung (Schulmusik).
Banister, John — B., the elder (Pulver) MT 1931, 1064.
Barbag, Seweryn, s. Musikerziehung (Lehranstalten u. Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Skriabin (Bespr.), Theorie.
Barbeau, Marius s. Volksmusik.
Barczinski, Leo s. Gesang (Stimmphysiologie).
Bardi, Benno s. Keiser.
Baresel, Alfred s. Kritik, Lied (Volkslied), Liszt (Bespr.).
Barkow, Rudolf s. Instrumente (Orgel).
Barlé, Janko s. Instrumente (Orgel), Sattner, Zjalic.
Barmas, Jssay s. Joachim.
Bartels, Wolfgang von s. Chor (Sängerfeste), Haba, Mozart, Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Oper (Uraufführung), Rundfunk (Tagungen), Tanz (Literatur).
Barth, Paul s. Musikästhetik.
Bartha, Dénes von s. Chanson.
Bartók, Béla — (Elsenaar) Sy 14, 4 — (Gombosi) Uj 11, 3 — Asien und Europa (Jemnitz) Mel 10, 11 — B. and his work (Pollatsek) MT 1931, 1060—1062.
Bartok, Bela s. Lied (Volkslied, Bespr.), Volksmusik.
Bartos, Franz s. Hába, Musik (versch. Städte), Vycpalek.
Baryton — s. Instrumentenkunde.
Baser, Friedrich s. Fortner, Haydn, Mozart (Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Rolland, R. Wagner, Ysaye.
Bathory, Sigismond — B. et la musique italienne (Haraszti) RMus 15, 39.
Battistini, Mattia — (Lancellotti) MO 14, 2.
Bauer, Anton s. Tanz (Laientanz).
Bauer, Elsa s. Bruckner (Feste).

Bauer, H. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Bauer, Marion s. Musik (versch. Länder).
Bauer, Moritz s. Lied (Bespr.).
Bauer, Theo s. Instrumente (Cello).
Bauer-Ebrach, Martin s. Instrumente (Harmonika).
Baum, Alfred s. Musikerschutz (Urheberrecht).
Baum, Erwin s. Abraham.
Baum, Günther s. Krenek, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikerziehung (Schuloper).
Baum, Oscar s. Musikfeste.
Baum, Richard s. Aufführungspraxis.
Baumann, Ludwig — (Steege) SSZ 26, 2.
Baumann, Oskar s. Chor (Kirchenchor), Liszt, Messner, Zeitgenössische Musik, Schnabel.
Baumer, X. s. Messe (Literatur).
Baur, Wilhelm s. Notation (Vervielfältigung).
Baussnern, Waldemar von — (Abendroth) AMZ 58, 36 — (Ewens) DS 23, 35 — (Hess) Aj 4 — (Dr. W. L.) SSZ 25, 12 — (Reuter) S 89, 41 — (Wehle) To 35, 35 — DMMZ 53, 36 — KiM 12, 11 — B.s sinfonisches Schaffen (Wehle) ZM 98, 10 — Bekenntnis zu B. (Wehle) DTZ 29, 15.
Bax, Arnold — The motets (Taylor) MuMi 11, 6.
Bayliss, A. Stanley s. Williams.
Bearbeitung — (s. a. Herausgeber) — Zum Kapitel B. (Altmann) AMZ 58, 24 — Musik in der Wirtschaftskrise (Kolliner) A 12, 2.
Beaumarchais, P. A. C. de — B. et la musique (Prod' homme) M 94, 5.
Bechert, Paul s. Musikfeste.
Beck, Conrad — (Machabey) M 94, 8 — (Schuh) W 1931, 1 — Konzert für Quartett und Orchester (Machabey) RM 12, 116 — „Innominata" (Petit) RM 13, 124 u. (Tappolet) Mel 11, 2.
Beck, Franz — Le symphoniste B. et le pianoforte (Saint-Foix) RMus 16, 41.
Beck, Franz s. Oper (Uraufführung).
Beck, Joachim s. Kirchenmusik.
Becker, August s. Chor (Kirchenchor).
Becker, Gustave L. s. Melodram.
Becker, Walter s. Instrumente (Cello-Bespr.), Lied (weltlich).
Becker, W. J. s. Bulthaupt.
Beckford, William — B. and music (Jean-Aubry) Che 13, 98 u. 99.
Beckmann, Gustav s. Choral (Bespr.).
Beer, Otto Fritz s. Musiksoziologie, Theorie (Tonalität), Wellesz.
Beer, Willy s. Jazz, Kritik.
Beese, Albert s. Instrumente (Jazz).
Beethoven, Ludwig van — (s. a. Herausgeber, Schumann, Sinfonie, J. Strauß) — Reacties en commentaren op B. in de vorige eeuv (Abas) Sy 14, 12 — Eine unbekannte Canzonetta (Blaxland) ZfM 14, 1 — The Kreutzer Sonata (Brent-Smith) MuMi 11, 10 — B.s „Große Fuge" (Grew) MQ 17, 4 u. MuMi 11, 5 — Le retour „imprévu" (Griveau) RMI 38, 2 — Les derniers moments de B. (Herriot) MX 1931, 32 — B.s Werke u. ihre Gesamtausgabe (Hess) Schwj 5 — B.s Stegreifspiel (Huschke) DMMZ 53, 23 u. 24 u. S 89, 41 — Zur Chronologie von B.s „Opferlied" (Jonas) ZfM 14, 2 — B.s Erstdrucke bis 1800 (Kinsky) Ph 3, 8 — B.s Humor (Kinsky) DMZ 63, 3 u. 4 — The rondo of op. 10 Nr. 3 (Kitson) MMR 61, 729. — B.s spirit still lingers in historic Baden (Kollisch-Moller) MuAm 51, 13 — B. als Geschäftsmann (Marschner) AMZ 58, 43 — Warum die „Große Fuge"? (Misch) AMZ 59, 5 — Neue B.-Funde (Mirska) MK 24, 7 — Op. 90 (Perrachio) MO 14, 2 — Der ewige B. (Riesenfeld) S 89, 42 — A doubtful B. reading (Staham) MT 1931, 1062 — Fehlerhafte u. fragliche Stellen in B.s Werken (Unger) DMZ 62, 23 u. 24 — B. et nous Dis 4, 10 — B.s Taubheit u. sein Genie DMMZ 53, 45 — La pensée dans l'oeuvre de B. SMZ 20, 14 — Sinfonien: Die 9. Sinfonie: Zur „9." (Baensch) AMZ 59, 11 — Zum Erstdruck von B.s „9." (Unger) W. 1931, 12 — Die Tempi der „9." (Zander) AMZ 58, 27 — Die 3. Sinfonie (Procopiou) MX 1932, 38 — B.s 7. Sinfonie (Petschnig) S 89, 29/30 — ***Besprechungen:*** Engelsmann: B.s Kompositionspläne (Altmann) AMZ 59, 4 — Rolland: Goethe u. B. (R. H.) MuMi 11, 11 u. (m. m.) RaM 5, 1 u. (M.) MuAm 51, 17 — Schenker: Das Meisterwerk in der Musik (Perl) MK 23, 9 — Specht: Das Bildnis B.s (Decsey) MK 23, 9.
Begovic, Dragan s. Kirchenmusik.
Behm, Eduard — (Schwers) AMZ 59, 14.
Behm, Eduard s. Kirchenmusik.
Behmann, Josef s. Instrumente (Orgel).
Behrend, William s. Nielsen.
Beichert, Eugen Adolf s. Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Prätorius (Bespr.).
Beidler, Ellen A. s. Chor.
Beidler, Franz W. s. Musikorganisation (Bespr.).
Bekker, Paul s. Operette, Theater u. (Organisation).
Belau, A. s. Dirigent (Chorleiter).
Belcke, Friedrich August — Der 1. Virtuose auf der Zugposaune (Stork) DMZ 62, 46.
Bellini, Vincenzo — (Miraglia) RMI 38, 3 — A proposito un centenario (Pannain) RaM 5, 1.
Benda, Georg — „Der Jahrmarkt" (Werner) Or 8, 21.
Bender, Karl s. Thuille.
Bender, R. s. Verlag.
Benecke, Otto s. Musikpflege.
Benett, Arnold — „Don Juan de Marana" (Goossens) Che 13, 97.
Bensusan, S. L. s. Musikpflege.
Bentzon, Jörgen s. Nielsen, Weill.
Berberich, L. s. Instrumente (Orgel).
Berg, Alban — (Reich) MM 8, S — B. tells of his „Lulu" (Bohm) MuAm 51, 18 — Zur Instrumentation von B.s frühen Liedern (Wiesengrund-Adorno) SMZ 72, 5 u. 6 — „Wozzeck": (Reich) MM 8, S u. (David) SMZ 71, 21 u. Dis 4, 11 — The American première (A. W. K.) MuAm 51, 18 u. Ov 2, 7 — Vertauschte Dimensionen (Reich) MdA 14, 1.
Bergen, F. W. s. Militärmusik (Marsch).
Bergen, M. s. Mechanische Musik.
Berger s. Goethe.
Berger, Wilhelm — (Ernest) AMZ 58, 34/35 — (Fehling) MK 23, 11 — (Wehle) To 35, 32 — DS 23, 32 — ***Besprechungen:*** Ernest: B. (Altmann) MK 24, 3.
Berger, W. s. Orchester (Geschichte).
Bergh, Erwin R. s. Oper (Organisation).
Beringer, Georg s. S. Wagner.
Berlioz, Hector — (Lancellotti) MO 13, 7 — B. et Wagner, Musiciens de l'amour (Bouyer) M 93,

44 — Ein Ausschnitt aus der Romantik (Bracht) DMMZ 53, 29.
Bernhard, H. M. s. Kirchenmusik (Kirchenmusiker).
Bernhard, Paul s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Bersener, A. P. s. Musik (versch. Länder).
Bersner, Konrad s. Mussorgsky.
Bertelman, J. G. — (Duparc) DM 6, 6.
Berten, Walter s. Kritik, Musikpolitik, Rundfunk.
Berten-Jörg, Francis s. Lied (Volkslied).
Bertram, Georg s. Musikorganisation (Verband).
Bertrand, Paul s. Oper.
Berufsmusiker — (s. a. Mechanische Musik, Musikerschutz-Urheberrecht, Musikgeschichte, Musikorganisation) — Die Aussichten der Musiker (F. A. B.) DMZ 63, 17 — Music as a livelihood (Hedges) MuMi 11, 5—7 u. 9 — Z existencnich uvah dnesniho hudbnika (Krejci) T 10, 1 — Bedeutung u. Wert des Zahnersatzes für den Blasmusiker (Mette) DMZ 62, 28 u. 29 u. 47 — Beschäftigungskrämpfe des Musikers (Schweisheimer) DMZ 63, 1 u. 2 — Nachtarbeit des Musikers (Schweisheimer) Or 9, 3 — Der deutsche Musiker im Variété- u. Kabarett-Betrieb DMZ 62, 24 — ***Arbeitsvermittlung:*** (s. a. Konzertwesen) — Arbeitserfassung u. Arbeitsvermittlung DMZ 63, 2 — ***Besprechungen:*** Singer: Diseases of the musical profession (Savill) ML 13, 2.
Besprechungen — ***Jahrbücher:*** Der Bär 1929/30 (Einstein) ZfM 14, 1 — Jahrbuch der Sammlung Kippenberg (Einstein) ZfM 14, 1 — ***Lexika:*** Grove: Dictionary of music and musicians (Kinsky) ZfM 13, 11/12 — Laurencie: Encyclopédie de la musique (L. T.) RMI 38, 2 — ***Neuausgaben:*** (s. a. Messe) — Blume: Das Chorwerk (Gerber) Ac 4, 1 u. (Rosenberg) ZfM 13, 11/12 — Della Corte: Scelta di musiche per lo studio della storia (Einstein) ZfM 14, 6 — Hughes: Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th centuries (Handschin) ZfM 14, 1 — Kammerer: Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9 (L. R.) RMI 38, 4 — Schrade: Milan Luys (Gombosi) ZfM. 14, 3 — Vokal- u. Instrumentalmusik des 16.—18. Jahrhs. (Bilke) MK 23, 9 — Ausgaben alter Musik (David) Mel 10, 10 — Die geschichtlichen Denkmäler der japanischen Tonkunst (Felber) MK 23, 11 u. (Hornbostel) ZfM 14, 4 — Monumenta polyphoniae italicae (Jeppesen) Ac 3, 3 — Istituzione e monumenti dell'arte musicale Italiani (Ricordi) MSa 38, 4 — Denkmäler der Tonkunst in Österreich 38. Jg., Bd. 73 u. 74 (Rosenthal) Ac 3, 3 — Mestres de l'escolania de Montserrat (Wolf) ZfM 14, 4 — Notationis Bohemicae antiquae: Josephus Hutter (Wolf) ZfM 14, 3.
Best, Florence C. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Bestgen, Albert s. Instrumente (Violine).
Betgilel, L. s. Instrumente (Klavier).
Betti, Adolfo s. Thomson.
Betzeiger, Willy s. Kirchenmusik.
Beukers, Th. M. s. Kirchenmusik.
Beyse, Fritz s. Rundfunk (Sender).
Beyse, Walter s. Kirchenmusik (Bespr.).
Bibliographie — (s. a. Händel, Zeitschriftenschau) — Die Notwendigkeit einer internationalen Musikbibliographie (Altmann) ZM 98, 6 — Organisationsfragen der Musikwissenschaft (Engel) ZfM 14, 5 — Wo finde ich Rat? (Hamann) ZeK 9, 9 — Der Schlagwortkatalog der musikwissenschaftlichen Literatur auf systematischer Grundlage (Schneider) ZfM 13, 11/12.
Bibliothek — (s. a. Musikorganisation-Kirchenmusik) — I manoscritti musicali del Sec. XVIe del Duomo di Trevisio (Alessi) Ac 3, 4 — Die kirchenmusik. Werke der Santinischen Sammlung (Fellerer) Kj 2, 7 — Manuscrits et fragments de musique liturgique à la bibliothèque du Conservatoire à Paris (Gastoué) RMus 16, 41 — Die Musikbücherei im Dienste der Schulmusikerziehung (Götsching) ZS 4, 9 — 2 Jahre Notenaustausch (Haas) ZO 4, 1/2 — Was entleiht das Publikum aus einer Musikbibliothek? (Jammers) Mpf 3, 1 — En marge d'une bibliothèque (Lacroix-Novaro) RM 13, 124 — Musical Courier fund in aid of Vienna Gesellschaft der Musikfreunde (Liebling) MuC 103, 18 — Musikalische Bibliotheksfragen (Meyer) ZB 48 — Noten in öffentlichen Büchereien (Müller) Mpf 2, 6 — Die Musik-Bibliothek von Gridjani (Papajanopoulos) MX 1931, 29 — De Bibliotheek en de Archieven van de Opera (Prod'homme) DM 6, 7 — Un Catalogue de la bibliothèque de la musique du roi au château de Versailles (Tessier) RMus 15, 39 — Ausstellung der Bayrischen Staatsbibliothek 1931 (Wallner) ZM 98, 9 — Neuerwerbungen der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin 1928—1931 (Wolf) Ac 3, 3 u. 4 — ***Besprechungen:*** Hirsch und Meyer: Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch (Kinsky) ZfM 14, 6.
Bie, Oscar s. Rundfunk, Weill.
Bieder, Eugen s. Musikerziehung (Lehrer, Schulmusik), Theorie (Bespr.).
Biehle, Herbert s. Gesang, Goethe.
Biehle, Johannes s. Instrumente (Glocke).
Bienenfeld, Elsa s. Komponist, Meyerbeer, Mozart, Oper, (Opernhaus), Rossini, Schumann, Weber.
Biermann, Franz Benedikt s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Bijl, Theo van der s. Instrumente (Orgel).
Bilke, Rudolf s. Besprechungen (Neuausgaben), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Oper (Uraufführung), Klička, Rundfunk (Schulfunk).
Binental, Léopold s. Chopin.
Binz, Gisela s. d'Albert.
Birchard, Clarence C. s. Volksmusik.
Birge, Edward B. s. Baldwin, Earhart, Musikerziehung (Schulmusik).
Birgfeld, Alfred s. Fizetti.
Bischoff, Hermann s. Hausegger, Musikerschutz (Aufführungsrecht).
Bizet, Georges — „L'Arlésienne" (Urban) MfA 295.
Blandford, W. F. H. s. Instrumente (Trompete).
Blangenois, J. s. Dirigent (Bespr.).
Blankenburg, Walter s. Choral (Bespr.), Instrumente (Flöte-Bespr.), Musikerziehung (Musikgemeinschaft), Schütz (Bespr.).
Blaschitz, Mena s. Musikerziehung (Schulmusik).
Blasel, Heinrich s. Oper.
Blaxland, J. H. s. Beethoven.
Blensdorf, Charlotte s. Musikerziehung.
Blensdorf, Otto s. Musikerziehung (Schulmusik, Bespr.).

Blessinger, Karl s. Musikpolitik, Rundfunk.
Bliss, Arthur — The „Colour"-Symphonie (Hull) MMR 61, 727.
Blobel, Walter s. Instrumente (Violine u. Bespr.).
Bloch, Ernest s. Kunstwissenschaft.
Bloch, Paul J. s. Zeitschrift.
Bloetz, Karl s. Oper (Opernhaus), R. Wagner (Feste).
Blom, Eric s. Oper, Schmitt.
Blon, Franz von s. Musikfeste.
Blondel, Raoul s. Gesang (Technik), Tonpsychologie.
Blumberger, Leonhard s. Chor (Männerchor).
Blume, Friedrich s. Herausgeber, Willaert (Bespr.).
Blume, Hermann s. Haydn.
Blume, R. s. J. S. Bach (Feste).
Boccherini, Luigi — ***Besprechungen:*** Picquot: B. (Prunières) RM 12, 115.
Bock, Alfred s. Brahms.
Bock, G. s. Tausig, R. Wagner.
Bode, Elisabeth s. Tanz (Bühnentanz).
Bode, Rudolf s. Rhythmik, Tanz.
Bodky, Erwin s. J. S. Bach, Instrumente (Cembalo), Kirchenmusik.
Boehe, Ernst — (Laux) DZ 32, 18.
Böhler, Margarete s. Musikerziehung (Ausstellung).
Boehm, Hans Otto s. Kirchenmusik.
Böhme, Erdmann Werner s. Göldel, Herlitz, Kirchenmusik u. (Kirchenmusiker), Musikgeschichte u. (Musiker), Oper (Geschichte) Tanz (Choreographie).
Böhme, Fritz s. Tanz (Bühnentanz).
Börner, Reinhold s. Lied (Volkslied).
Boers, Jan Conradus — (Kalff) DM 6, 3.
Bösch, Max s. Instrumente (Orgel), Kirchenmusik.
Böser, Fidelis s. Bruckner, Choral (gregorianisch).
Boettcher, Hans s. Hindemith, Musikorganisation (Verbände u. Bespr.) Musiksoziologie.
Bogert, Hans v. d. s. Instrumente.
Boghen, F. s. Instrumentenkunde.
Bohacek, L. s. Fibich.
Bohdanecky, A. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Bohm, Jerome D. s. Berg.
Boito, Arrigo — ***Besprechungen:*** Rensis: Critiche e cronache musicali di B. (F. B.) ML 13, 2 u. (l.roc.) RMI 38, 4.
Boguslawsky, S. s. Musik (versch. Länder).
Bohnstedt, Herbert s. Instrumente (Orgel).
Bolt, Karl Fritz s. Goethe, Loewe.
Bonaccorsi, Alfredo s. Pizzetti.
Bonaventura, Arnaldo s. Metastasio.
Bonavia, Ferruccio s. Zeitgenössische Musik (Bespr.), Ysaye.
Bonvin, Ludwig s. Choral (gregorianisch), Lied (geistlich), Rhythmus.
Borland, John E. s. Musikerziehung (Methode).
Borodin, Alexander — „Fürst Igor" (Heymann) NW 59, 17.
Borrel, E. s. Notation.
Borremans, J. s. Gregorianik.
Borren, Ch. v. den s. Herberig, Instrumente (Klavier), de Monte, Musikgeschichte (Bespr.), Strawinsky (Bespr.), R. Wagner (Bespr.).
Bose, Fritz s. Tanz (Kulttanz).
Bosse, Gustav s. Haas.
Bosshart, Robert s. R. Wagner.
Botstiber, Hugo s. Haydn.
Bouet, Adrian — (Hull) MMR 62, 735.
Bouët, M. L. s. Theorie (Harmonielehre).
Bouyer, Raymond s. Berlioz.
Bovermann s. Choral (protestantisch).
Boyd, Charles N. s. Musikerziehung (Lehrer, Schulmusik).
Boys, Henry s. Demuth, Musikfeste.
Brache, Curt s. R. Wagner (Bayreuth).
Bracht, K. s. Berlioz, Joachim, Tanz (Volkstanz), R. Wagner.
Brahms, Johannes — How to study two Brahms waltzes (Anderton) Mus 37, 4 — Erinnerungen an Cl. Simrock u. Br. (Bock) ZM 98, 6 — The organ music of Br. (Farmer) MT 1931, 1060—1062 — The greater and the lesser Br. (Rawsthorne) Sb 12, 2 — Music chronicle (Trend) C 10, 38 — Lieder: B.s songs translated (Kuhe) MMR 61, 728 — Sinfonien: B.s 3. symphony (Mason) MQ 17, 3 — ***Besprechungen:*** Michelmann: Agathe v. Siebold (Mies) ZfM 14, 6 u. (Wolff) MpB 53, 4 — Neuausgaben: Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe (Wiesengrund-Adorno) MdA 14, 1.
Brailoiu, Const. s. Folkloristik.
Brain, Aubrey s. Instrumente (Horn).
Bralo, Bozidar, s. Hadrovic.
Branberger, Jan s. Stich.
Brandi, Antonio — Un commento inedito Nd'A 8, 3.
Brasch, Alfred s. Chor (Sängerfeste), Kritik.
Bratsche — s. Instrumente.
Braudo, E. M. s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Braunfels, Walter — „Prinzessin Brambilla": (Braunfels) MdA 13, 6/7 — (Hartmann) AMZ 58, 39 — (Heymann) NW 60, 20 — (Ohlkopf) S 89, 41 — (thww.) MdA 13, 6/7 — (Unterholzner) DZ 32, 21.
Braunfels, Walter s. Braunfels, Musikerziehung (Schulmusik).
Braunstein-Loskant, J. s. Sevcik.
Bredow, Hans v. s. Rundfunk.
Bree, Petrus de s. Kirchenmusik.
Brehmer, Fritz s. Rundfunk (Schulfunk).
Brenn, Franz s. Fux.
Brent-Smith, Alexander s. Beethoven, Verdi.
Breuer, L. s. Kirchenmusik (Schulen)
Breville, M. Pierre de — „Eros vainqueur" (Curzon) NRev 54, 470.
Brichta, S. s. Auber, Bruckner, Gesang (Sänger), Herbeck, Kienzl, Mozart, Musikästhetik, Mussorgsky, Reiter, Smetana, R. Wagner u. (Bayreuth)
Brixy, Fr. X. — (Trolda) HV 13, 2/3 — Br. na kuru strahovskem (Perlik) HV 13, 2/3.
Brockt, Johannes s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Brod, Max s. Křička.
Broesicke-Schoen, Max s. Pizzetti.
Bronarski, Ludwik s. Chopin u. (Bespr.), Liszt (Bespr.).
Bronstein, N. s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Brosig, Gerhard s. Rundfunk.
Bruch, Hans s. Konzertwesen.
Bruch, Max — Bruchs Werke für Geige (Altmann) Gei 1, 2.
Bruckner, Anton — (s. a. Wolf) — (Segmiller) MKK 1931, 6 — B. als Meister der Kirchenmusik (Auer) MS 62, 1 — Vom Ethos der Brucknerschen Kunst (Böser) MD 20, 1 — B. als Gast der

Bayreuther Festspiele (Bülow) Ha 22, 5 — B.s Glaube u. Ethik als Wurzel seiner Größe (Grüninger) K 32, 3–5 — B. als Künder einer neuen Zeit (Grunsky) MK 24, 5 — B.s Messen (Müller) MD 20, 4 — B.s einziger evangelischer Choral (Nadler) To 35, 42 — Bruckner-Gedanken (Ohrmann) S. 89, 47 — Der Dom u. der Mensch (Schönmüller) MD 19, 7/8 — Meine Erlebnisse mit B. (Seling) DS 24, 10 — An interpretation of B. and Mahler (Stephan) MuC 103, 23 — Persönliche Erinnerungen an B. (Wöss) GBl 56, 1 u. 2 — Sinfonien: Bruckner-Zyklus (Brichta) S 89, 44 — B.s „9." in der Originalfassung (Krienitz) AMZ 59, 16 — ***Bruckner-Feste:*** 2. Badisches Bruckner-Fest: (Bauer) S 89, 42 — (K.G.) DMMZ 53, 43 — (Grunsky) ZM 98, 11 — (Karsten) AMZ 58, 43 — Weimarer Bruckner-Fest: (Whittacker) MT 1931, 1062.

Brück, Paul s. Graener.

Brückner, Karl s. Veracini.

Brües, Otto s. Mozart.

Brünn, Bernhard s. Rihovsky.

Bruhn, Wolfgang s. R. Wagner.

Brumer, Wiktor s. Auber.

Brunck, Constantin s. Gesang (Bespr.).

Brunet, Gilbert s. Musik.

Bruni, Bartolomeo — Un musicien italien en France à la fin du 18e siè le (Laurencie) RMus 15, 40.

Bruning, Elfriede s. Gregorianik, Liturgie.

Brunner, Franz s. Musikerziehung (Schulmusik).

Brunold, Paul s. Tessier.

Brusotti, Mizi s. Haydn.

Brust, Fritz s. Instrumente (Klavier-Bespr.), Janáček, Musikästhetik u. (Bespr.), Musikpsychologie (Bespr.), Pfitzner.

Brutzer, Eberhard von s. Oper.

Bruyr, José s. Grétry.

Bryceson, Richard s. d'Indy, Pfitzner.

Bubalo, Bozo s. P. Wagner.

Buchmann, Otto s. Caruso.

Budde, Karl s. Kirchenmusik (Kirchenmusiker).

Büchtger, Fritz s. Musik (versch. Städte).

Buek, F. s. Instrumente (Gitarre).

Bülow, Hans von — B. als Lehrer (Huschke) Merz 9, 2 u. 3 — Marie v. Bülow zu ihrem 75. Geb. (Raff) ZM 99, 3.

Bülow, Paul s. Bruckner, Goethe, Haydn, Musikerziehung (Schulmusik), Raabe, Schubert, Schütz (Feste), R. Wagner u. (Bayreuth).

Bulthaupt, Heinrich — (Becker) NW 59, 20.

Burghausen-Leubuscher, Helene — (Rellstab) DTZ 30, 2.

Burkhardt, Hans s. Goethe.

Busek, J. s. Gassmann, Musikgeschichte (Musiker), Pichl, Stephan, Vorisek.

Busoni, Ferruccio — (Henderson) MuMi 12, 2 — Zur Kunst B.s (Jarnach) DZ 33, 2 — ***Besprechungen:*** Nadel: B. (Kahl) ZfM 14, 7.

Butting, Max s. Zeitgenössische Musik, Musikerschutz (Aufführungsrecht).

Buuren, F. van s. Gregorianik.

Byrd, William — ***Besprechungen:*** Howes: B. (Leichtentritt) MK 23, 11.

C

Cabussi-Kabusch, Nelia s. Volksmusik.

Caby, Robert s. Musik (versch. Städte).

Cadman, Charles Wakefield s. Zeitgenössische Musik.

Cahn-Speyer, Rudolf s. Mozart, Oper (Bespr.).

Calvocoressi, M. D. s. Grieg, Musik (versch. Länder), Mussorgsky, Rimsky-Korssakow (Bespr.).

Cameron, Basil — (Mc. N.) MT 1931, 1060.

Cametti, Alberto s. Festa.

Campbell, Colin Macleod s. Dunhill, Rimsky-Korssakow.

Campbell, Leroy B. s. Musikerziehung.

Capell, Richard s. Musikfeste, Tanz (Bühnentanz).

Cardus, Neville s. Musikfeste.

Carls, Carl Dietrich s. Tanz (Bühnentanz), Theater (Organisation).

Caro-Delvaille, Aline s. Kunstwissenschaft.

Carolis, Mariano de s. Orchester (Geschichte).

Carroll, Raymond H. s. Stock.

Carpenter, John Alden — (Howard) MM 9, 1.

Carse, Adam s. Instrumente (Flöte).

Cartan, Jean — (Prunières) RM 13, 125.

Caruso, Enrico — (Henschel) Se 8, 31 — Erinnerungen an C. (Buchmann) SK 1931, 6 — C. im Wandel der Zeit (Herzfeld) AMZ 58, 30/31.

Casals, Pablo — (Sd.) SMZ 72, 1 — (Stutschewsky) MK 23, 11.

Casella, Alfredo — Partita Sérénade Scarlattiana (Kochnitzky) RM 13, 124 — „La Donna Serpente": (Colacicchi) RaM 5, 2 — (Gatti) SMZ 72, 8 — (Hall) MuC 104, 15 — (Kochnitzky) RM 13, 124 — (Procida) MO 14, 4.

Casella, Alfredo s. Komponist, Rossini.

Casimiri, R. s. Ariesti, Crescentius, Musikgeschichte.

Cauchie, Maurice s. Hérold, Musikgeschichte (Bespr.), Musikwissenschaft (Bespr.), Oper (Repertoire).

Celansky, Ludvik — (Dolezil) T 11, 3.

Celeda, Jaroslav s. Kubelik, Musikgeschichte (Musiker), Smetana.

Cellier, Alex s. Kammermusik, Konzertwesen (Programm), Theorie (Harmonielehre).

Cello — s. Instrumente.

Cembalo — s. Instrumente.

Cenek, Severin s. Chor.

Centemeri, G. L. s. Oper (Uraufführung).

Cermusak, Gracian s. Haydn.

Cernik, Josef s. Kolisek, Lied (weltlich), Tanz.

Cernosvitova, Marie s. Gesang (Unterricht).

Cerny, Rudolf s. Musikerziehung (Schulmusik).

Cervesato, Arnaldo s. Mozart, R. Wagner.

Chaljapin, Feodor s. Oper.

Chalupt, René s. Musik (versch. Länder).

Chanson — Bibliographische Notizen zur Handschrift Cambrai 124 (Bartha) ZfM 13, 11/12 — Probleme in der Ch.-Geschichte im 16. Jahrh. (Bartha) ZfM 13, 11/12 — De Waalsche en de Fransche Ch. in de eerste helft van de zestiende eeuv (Kempers) DM 6, 5.

Chantavoine, Jean s. Goethe, Haydn, Milhaud, R. Strauss.

Chappell, Dorothea Havens s. Konzertwesen (Programm), Musikerziehung (Kleinkind).

Charpentier, Gustave — Sidelights on Ch. MuC 103, 23.

Charrière, Isabelle de — Mdme de Ch., musicienne (Long des Clavières) Schwj 5.

Chase, Gilbert s. Milhaud.

Chatterton, Julia s. Volksmusik.

Chavkin, Eduard s. Musikgeschichte.
Chelius, Fritz H. s. Dilettant.
Cherbuliez, A. E. s. Kirchenmusik, Musikpflege, Musikwissenschaft (Tagungen).
Cherubini, Luigi — (Rosenwald) S 90, 11.
Chiereghin, Salvino s. Lied (Volkslied).
Chmel, Otto s. Chor (Feste, Tagungen).
Choisy, Frank s. Haydn, Migot, R. Wagner.
Chopin, Frédéric — Le sens expressif des tonalités dans la musique de Ch. (Aguettant u. Rambaud) RM 12, 121 — Ch.s prelude in C-Major (Anderton) Mus 37, 2 — Documents et Souvenirs (Binental) RM 12, 121 — „Anonimowe ronda" (Bronarski) KM 3, 12/13 — Akord „Chopinowski" (Bronarski) KM 3, 12/13 — Korespondencja w sprawieposmiertnego wydania piesni Chopina (Bronarski) KM 3, 12/13 — Ce que Ch. doit à la France (Cortot) RM 12, 121 — La vie musicale de Ch. à Paris (Ganche) RM 12, 121 — Itinéraire de Varsovie à Paris (Glinski) RM 12, 121 — André Gide et Ch. (Landormy) M 94, 9 — Ch. et l'ancienne musique française (Landowska) RM 12, 121 u. MK 24, 7 — A propos d'un manuscrit (Lefébrure) RM 12, 121 — Ch. et la musique contemporaine (Lobaczewska) RM 12, 121 — „L'orchestre latent" dans le piano de Ch. (Migot) RM 12, 121 — Ch. et la Pologne (Niewiadomski) RM 12, 121 — Chopin (Noailles, Paderewski, Gide) RM 12, 121 — Plus tard à Paris (Norwid) RM 121, 12 — Les sources polonaises de la musique de Ch. (Opienski) RM 12, 121 — Petite étude sur Ch. (Panthès) SMZ 72, 8 — Chez un élève de Ch. (Schelling) RM 12, 121 — Recenzyja dwoch dziel Fryderyka Ch. (Starczewski) KM 3, 12/13 — Ch. (Szymanowski) KM 3, 12/13 — Ch. et la musique polonaise moderne (Szymanowski) RM 12, 121 — Ch., master of endings (Williams) MuMi 12, 2 — Les éléments du style de Ch. (Wojcik-Keuprulian) RM 12, 121 — Warjacje i technika warjacyjna Chopina (Wojcik-Keuprulian) KM 3, 12/13 — Ch. revisits Majorca Mu C 53, 10 — Le centenaire de Ch. en France Dis 4, 10 — Un essai original de transposition orchestrale Dis 4, 12 — ***Besprechungen:*** Neuausgaben: Nowe Chopiniana (Bronarski) KM 3, 12/13.
Chor — (s. a. Dirigent, Goethe, Museum, Musikorganisation, Verlag, R. Wagner) — Die wirtschaftliche Bedeutung des Chorgesangwesens (Beidler) Mpf 3, 1 — Pevecke spolky (Cenek) HSK 4, 4 — Zur Krise des Chorgesangwesens (Damm) Chm 5, 10 — How choral singing may be made into a fine art (Dann) MuAm 52, 1 — Eine Reform des Wertungssingens (Echzell) DS 23, 31 — Volksliederpflege im Chor (Hannemann) BdM 7, 7/8 — Wie wir die Wertungssingen der chorgesanglichen Fortentwicklung nutzbar machen (Heinrichs) Dsj 7 — Haltung u. Aufstellung beim Chorgesang (Henning) To 35, 25 — Der Sinn des Chorwerkes in unserer Zeit (Katz) Mel 10, 11 — Chorklang u. Stimmbildung (Löbmann) MKK 1932, 3 — Das neue Wertungssingen (Mertens) DS 23, 31 — Der „Liedertafelstil" (Mies) DS 23, 33 — Chordisziplin (Rössel) SMZ 71, 16/17 — Offenes Singen (Schah) SMZ 72, 6 — Chorgesang u. Stimmpflege (Schiegg) Ch. 56, 6 — Zur Lage der Chorgesangvereine (Schlicht) Mpf 3, 1 — Sängerpartitur od. Chorstimme (Schommer) MS 61, 10 — Chormusikreform (Struck) Chm 5, 10 — Chorschulen (Tanner) SMZ 71, 13–15 — Der Chorgesang, eine Lebensgemeinschaft (Wulf) NsS 13, 3 — Grundgedanken zum Wertungssingen DS 24, 17 — Chor und Rundfunk: Der Südwestdeutsche Rundfunk und die Stunde des Chorgesangs (Conrad) DS 23, 47 — Der Rundfunk und wir (Ewens) DS 23, 47 — Rundfunksorgen (Wiedemann) Chm 6, 1 — ***Arbeiterchor:*** Urkundliches zur Geschichte der Arbeiter-Chöre (Kapp) ASZ 33, 3 — Die ungarische Arbeitersängerbewegung (Schein) ASZ 32, 12 — Erwerbslosen-Chöre (Stege) ZM 99, 2 — Marxismus – Arbeiter-Chorgesang ASZ 32, 7 — ***Bühnenchor:*** Chorsänger u. Maskenkunst (Neuberger) SiT 48, 19 — Das singing-girl (Neuberger) SiT 48, 11/12 — Chor-Regie (Niedecken-Gebhard) SiT 49, 1 — ***Kinderchor:*** Over het nut van koorzang voor kinderen (Linschoten) Sy 15, 2 — Zur Psychologie des Kinderchores (Wernicke) ASZ 33, 3 — De muzikale vorming van jongenskoren (Winnubst) Gre 56, 6 — Kinderkoorzang (Zuidberg) Sy 15, 1 — ***Kirchenchor:*** Congregational singing in England (Antcliffe) Gre 57, 2 — Die Motette der Leipziger Thomaner (Baumann) K 31, 10 — Die Vereinszersplitterung in der evang. Kirche u. unsere Kirchenchöre (Becker) MuK 3, 4 — Der Sorauer Kirchenchor (Dittberner) ZeK 10, 1 u. 3 — A cappella-Gesang u. Kirchenchor (Goller) MD 20, 3 — Heranbildung eines Kirchenchores mit Hilfe des Kyriale (Hohn) MS 62, 1 — Die Wiener Sängerknaben (Lamprides) MX 1931, 37 — Liturgische Chormusik für die Hauptgottesdienste der Advents- u. Weihnachtszeit (Levin) ZfK 13, 15 — Liturgische Chormusik für die mittlere Trinitatiszeit (Levin) ZfK 13, 6–9 — Der Dorfkirchenchor (M.) Zek 9, 7 — Musikbrief aus Freiburg (Mayer) K 32, 1–4 — Primadonnen-Unwesen auf Kirchenchören (Moissl) MD 20, 1 — Die erfolgreiche Gestaltung einer Chorprobe (Segmiller) MKK 1931, 12 — Altar u. Empore (Staub) Ch 56, 7–10 u. MKK 1931, 7–11 — Het Zangkoor bij het altaar (Vroom) Gre 56, 1 — ***Knabenchor:*** Heranbildung von Knabenchören (Mölders) MS 62, 2 — ***Männerchor:*** (s. a. Dirigent, Messe, Thuille) — Kanon-Singen im Männergesangverein (Blumberger) SZ 25, 7 u. 8 — Männerchor u. Rundfunk (Ewens) DS 23, 47 — Jugend u. Männerchöre (Gröndahl) BdM 7, 9/10 — Schreiten wir in unsern Männerchören fort? (Heid) DS 23, 43 — Wir Chormeister u. der polyphone Gesang im Männerchor (Heid) Chm 6, 3 — Volkslied u. Männergesang (Knab) BuBo 10, 7 — Moderne Formen des Männergesangs (Mies) SMZ 71, 19 — Die Japaner gründen Gesangvereine nach deutschem Muster (Plonka) Chm 5, 6 — Chor-aufstellung (Rein) BdM 7, 11/12 — Männerchor-fazit in Nürnberg (Rein) Mel 10, 10 — Wandlungen im Männerchorwesen (Schlicht) Sti 26, 4 — Singbewegung u. Männerchor (Schmic.) SMZ 71, 20 u. 21 — Werbemittel für d. Männergesang (Steege) SZ 25, 7 — Die Bedeutung des Männer-

gesangs (Topp) SZ 26, 1 — Le choeur d'hommes – sa raison d'être – son but – son répertoire (Vuataz) SMZ 71, 24 — Die ältesten Züricher Männerchorprogramme (Walter) Schwj 5 — Zur Entwicklung des Männerchorgesanges (Wehle) DZ 32, 17 — Die Stunde des Männergesangs (Werlé) SMZ 72, 1 — Zur Satztechnik der Männerstimmen (Werlé) SMZ 71, 22 — Der Männerchor in der geistlichen Musik (Werner) DS 23, 49 — Bedeutung des Männerchorwesens im heutigen musikalischen Leben (Wickenhauser) To 35, 39 — Der Männerchor im Rundfunk (Wruuck) To 36, 8 — ***Singbewegungschor:*** (Zimmermann) ASZ 32, 8 — ***Sprechchor:*** Richtingen in de spreekkoor-beweging (Wiel) Gre 56, 5 u. 6 — ***Geschichte:*** Der Anteil Süddeutschlands an der Entwicklung des volkstümlichen deutschen Männergesanges (Heilmann) DS 23, 26 — Prveccky sbor „Typografia" (Pala) T 10, 9/10 — Preisausschreiben in alter u. neuer Zeit (Schlicht) DS 23, 26 — Quellensucher an die Front (Schlicht) Ha 22, 7 — Aus der Geschichte der vereinigten Norddeutschen Liedertafeln (Wulf) DS 23, 24 — ***Literatur:*** Huth: „Die Heilandsklage" (Marius) ZcK 10, 2 — Jöde: Das Chorbuch (Ewens) DS 23, 36 — Lange: 6 dreistimmige Madrigale (Petzoldt) MK 23, 9 — Lemacher: „Fülle" (Petzoldt) MK 23, 9 — Pepping: Deutsche Choralmesse, Sprüche u. Lieder (Wolfurt) MK 24, 5 — Das neue Chorbuch (Katz) W 1931, 4/5 — Männerchöre mit Hornbegleitung (Kleiner) SMZ 72, 3 — Chöre zu Weihnachten u. Neujahr (Morgenroth) W 1931, 11 — Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens (Petzoldt) MK 24, 2 — Chormusik der Gegenwart (Rosenberg) Mpf 2, 12 — Neue Chorsammlungen (Rosenberg) Mpf 2, 9 — Neue Chormusik (Rosenberg) Mel 11, 4 — Die Werke der 3. Nürnberger Sängerwoche (Schmalzbach) SSZ 25, 9 — Lobeda-Singebuch für Männerchor (Werlé) BdM 7, 1/2, 5/6 u. 7/8. — Neue Männerchöre in Nürnberg (Willms) W 1931, 6/7 — Das Hymnar GBl 56, 1 — Neuausgaben: Schwickerath: Franz Wüllner: Chorübungen MV 1, 1 u. (Einstein) ZfM 14, 5 — ***Sängerfeste:*** Jahresrundschau (Ewens) Dsj 7 — ***Essen:*** 1. Wertungssingen: (Brasch, Fellmann, Hehemann, Keulers, Laugs, Zeller) SZ 25, 5/6 — (Ewens u. Laugs) DS 23, 31 — (Laugs) BuBo 10, 4 — (F. W.) DZ 32, 11 — ***Mannheim:*** Neue Chormusik 1931: (Chmel) A 12, 1 u. Mpf 2, 9 — (Forth) ASZ 32, 10 — (Hunek) S 89, 37 — (Herrmann) MK 24, 1 — (Katz) DTZ 29, 17 — (Laux) Mel 10, 11 — (Richard) To 35, 44 — (K. S.) DMZ 62, 43 — (Sonnemann) AMZ 58, 42 — (Stengel) DS 23, 42 u. ZM 98, 11 — (Zobeley) SSZ 26, 2 — SMZ 71, 20 — ***Nürnberg:*** 3. Nürnberger Sängerwoche: (Bartels) DZ 32, 14 — (Ewens) DS 23, 29 — (Hannemann) BdM 7, 9/10 — (Heid) Chm 5, 8/9. — (Jahn) S 89, 29/30 u. ZM 98, 8 — (C. K.) SMZ 71, 18 — (Kirschstein) Ha 22, 6 — (Kleiner) SMZ 71, 12 — (Matthes) AMZ 58, 30/31 u. MK 23, 12 — (Rhode) DTZ 29, 17 u. DMZ 62, 30 — (Schuberth) To 35, 28 u. 40 — (Steineck) To 35, 29 u. 40 — (Werlé) Ha 22, 5 u. Mpf 2, 7 — (Wulf) NsS 12, 8/9 — (Zobeley) SSZ 25, 11 — ***Besprechungen:*** Bruning: Het Gregoriaans (A. C. R.) Gre 56, 11 — Das neue Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes (Stege) DS 23, 49.

Choral — (s. a. Crüger, Musikerziehung-Schulmusik, P. Wagner) — ***gregorianisch:*** Vatikanischer Ch. in zeitgemäßen Ausgaben (Bäuerle) MKK 1931, 6 — Die erzieherischen Werte des gregorianischen Ch.'s (Böser) K 31, 9 — Die Komplet als Volksandacht (Böser) MS 62, 3 — Gregorianischer Ch. u. neuzeitliche Orgel (Böser) MS 62, 1 — Choral u. Choralpflege (Bonvin) MS 61, 6 u. 11 — Zur Frage des Choralrhythmus (Cuypers) MS 62, 4 — Mittelalterlicher u. neuzeitlicher Choralvortrag (Fellerer) MS 62, 4 — De strijd over ons gregoriaansch de practijk (C. H.) Gre 56, 5 — Ist in der Liturgie der lutherischen Kirche die Anwendung des gregorianischen Chorals möglich? (Hyporath) ZfK 13, 11 u. 12 — Singt gregorianische Choralmelodien zum deutschen Worte (Schaller) MKK 1931, 6 — Schrift- u. Stilwandel im Choralgefühle des Spät-Mittelalters (Sigl) MS 61, 8 — Ein Choralforscher aus dem 18. Jahrh. (Söhner) Kj 27 — Volkschoral (Stäblein) MS 61, 8 — Sentire cum Ecclesia (Staub) Ch 56, 11 u. 12 — Geschichte der Choralbegleitung (Vetter) Ch 56, 11 — Ch. u. heutiges Musikempfinden (Wagner) MKK 1932, 1 u. 2 — Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder eine Kürze? (Wagner) Kj 27 — ***protestantisch:*** (s. a. Bruckner) — Baltische Choralbücher (Arro) Ac 3, 3 u. 4 — Neue Choralmusik für Orgel (Bovermann) ZfK 14, 1 — Zur Ästhetik des Choralvorspiels (Bovermann) ZfK 13, 5—11 u. 17 u. 14, 1 — Choraltempo, Choralrhythmus (Kienbaum) SBeK 63, 6/7 — Die Entwicklung des Choralvorspiels (Krieger) KiM 12, 9/10 u. 12 u. 13, 1 u. 3 — Choralbegleitung (Quoika) MuK 4, 2 — Zur Reform des Choralgesanges ZfK 13, 16 — ***Besprechungen:*** Czach: Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für Rheinland u. Westfalen (Beckmann) EK 1931, 104 u. (Blankenburg) MSfG 36, 7 — Söhner: Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals (Ursprung) Ac 4, 1 — Wagner: Das Graduale der Thomaskirche als Zeuge deutscher Choralüberlieferung (Grossmann) ZfM 14, 4.

Chottin, Alexis s. Vergleichende Musikwissenschaft.

Christiansen, Chr. s. Nielsen.

Christophory, F. s. Oper (Opernhaus).

Chybinski, Adolf s. Musikgeschichte (Bespr.) Szamotul.

Ciampelli, G. M. s. Melodram.

Cione, Edmondo s. Interpretation.

Claar, Maximilian s. Oper u. (Uraufführung).

Clark, Frances Elliott s. Musikorganisation (Musikerziehung).

Clarke, Eric T. s. Musikerziehung u. (Schulmusik).

Clausetti, Carlo s. Herausgeber.

Clavichord s. Instrumente.

Clementi, Muzio — (s. a. Haydn) — Dis 5, 3 — (Hill) MuMi 12, 3 — (Pauer-Peretti) MO 14, 3 — (Stege) ZM 99, 3.

Closson, Ernest s. de Monte, Stil.

Cmiral, Adolf s. Musikerziehung, Sin.

Cocchi, Luigi s. Lied (Volkslied).

Coeuroy, André s. Goethe.

Cohen, F. A. s. Strawinsky.
Colacicchi, Luigi s. Casella, Oper (Uraufführung), Pizzetti.
Collaer, Paul s. Milhaud.
Collet, Henri s. Musikpflege.
Collins, J. B. s. Akustik (Elektro-Akustik).
Connor, Herbert s. Gebrauchsmusik, Musik (versch. Städte), Rundfunk (Programm), Weill, Windt.
Conrad, Ph. s. Chor.
Coopersmith, J. M. s. Händel.
Copland, Aaron — (Thomson) MM 9, 2.
Copland, Aaron s. Hindemith, Musikfeste, Strawinsky.
Corelli, Arcangelo — Precisazioni anagrafiche su A. C. (Giraldi) RD 2, 6.
Cornelis, Evert — In Memoriam (Pijper) DM 6, 3.
Cornelius, Peter — Wie C. instrumentierte (Hasse) Or 8, 21 — Liszt, C., Dingelstedt (E. R.) DMZ 62, 25 — C. u. wir (Raskin) Sch 4, 17/18 — „Stabat mater" (Reuter) S 89, 50.
Corte, A. della s. Pugnani, Stradella (Bespr.).
Cortot, Alfred s. Chopin, d'Indy.
Cossa, Gabor s. Tanz (Bühnentanz).
Countouroff, Arist. s. Mozart.
Courcy, Geraldine de s. Hindemith, Pfitzner.
Courvoisier, Walter — (David) SMZ 72, 2 — (Tischer) DZ 33, 1 — (Valentin) AMZ 59, 1 — (Waltershausen) DTZ 30, 2 — (Zentner) ZM 99, 2 — SMpB 21, 5 — C.s Calderon Oper (David) SMZ 72, 7.
Couturier, Louis s. Haydn, Instrumente (Violine), Orchester (Geschichte), Schäfer, Ysaye.
Coward, Henry s. Musikerziehung (Methode).
Cowell, Henry s. Harris, Musik (versch. Länder), Musikästhetik.
Cowper, William — C. and music (Grew) MuMi 12, 2.
Cox, Jeanette s. Musikfeste.
Crankshaw, Edward s. Kritik.
Crescentius, Horatius — Orazietto (Casimiri) Nd'A 8, 3.
Crist, Bainbridge s. Stil (Nationalstil).
Crome, Fritz s. Nielsen.
Crook, Gladys s. Musikerziehung (Tagungen).
Crüger, Johann — C.s Choralbearbeitungen (Fischer-Krückeberg) ZfM 14, 5 — Lebensgeschichte des Berliner Nicolaikantors (Fischer-Krückeberg) MGB 49, 1.
Cunliffe, Ronald s. Musikerziehung (Schulmusik).
Curjel, Hans s. Musikästhetik, Oper (Opernhaus).
Curzon, Henri de s. Bréville, Offenbach, Oper (Bespr.).
Customer, Candid s. Zeitgenössische Musik.
Cuypers, Hubert s. Choral (gregorianisch).
Czermak, Emmerich s. Haydn.
Czerny, Erna s. Musikerziehung (Bespr.).

D

Daeglau, Greta s. Haydn, Musikerziehung (Tagungen), Oper (Uraufführungen).
Dahms, Walter s. Musikästhetik.
Dalcroze, Jaques s. Rhythmik, Tanz.
Damm, C. s. Chor.
Damrosch, Walter — (Henderson) MQ 18, 1.
Danckert, Werner s. Lied (Volkslied), Musikerziehung, Musiksoziologie.
Dandelot, Arthur s. Oper (Opernhaus, Repertoire).
Dann, Holliss. Chor, Musikerziehung (Schulmusik).
Darlington, Henry s. Kirchenmusik.
Daub-Mohr, Marie s. Notation (Vervielfältigung).
Dauffenbach, Wilhelm s. Elisabeth, Haas, Kirchenmusik, Lied (geistlich, weltlich).
Dauge, Maurice s. Zeitgenössische Musik, Musikästhetik.
Davico, Vincenzo — D. ed il suo impressionismo (Gredda) RMI 38, 4.
David, Ferdinand — Briefe an Rietz (Koenig) ZM 99, 1.
David, Johann Nepomuk — (Högner) ZM 99, 2.
David, Hans Th. s. Besprechungen (Neuausgaben), Zeitgenössische Musik, Rundfunk.
David, K. H. s. Berg, Courvoisier, Draeseke (Bespr.), Musikerziehung (Musikgemeinschaft, Schuloper, Bespr.), Rundfunk, Zeitschrift (Bespr.).
David, Lucien s. Introitus.
David, Werner s. Fischer.
Davidson, Harold G. s. Vergleichende Musikwissenschaft.
Davisson, Walter s. Instrumente (Violine-Bespr.).
Deavin, Herbert s. Musikfeste.
Debussy, Claude — (s. a. Rossini) — D. et Pierre Louijs (Neuhaus) SMpB 20, 19.
Deckert, Margit s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).
Decsey, Ernst s. Beethoven (Bespr.), Mozart, Puccini (Bespr.).
Děděček, Pavel s. Musikerziehung (Schulmusik).
Deetjen, Werner s. R. Wagner.
Deiters, Heinrich s. Musikerziehung.
Delibes, Leo — „Lakmé" (Thompson) MuAm 52, 4.
Delius, Frederick — The Delius sonatas (Hutchings) MMR 62, 733 — Ein Wort für D. (Stefan) MdA 14, 2/3 — D. (Taylor) MuMi 11, 11.
Delmas, Marc — (Gilson) RMB 7, 23.
Delmas, Marc s. Popy.
Demarest, Charles s. Kritik.
Demarquez, Suzanne s. Holst, Musik (versch. Länder).
Demuth, Norman — (Boys) MMR 62, 733.
Densmore, Frances s. Vergleichende Musikwissenschaft.
Dent, Edward J. s. Aufführungspraxis (Bespr.). Händel, Haydn, Musik (versch. Länder).
Dérer, s. Musikerschutz.
Descormiers, C. s. Vergleichende Musikwissenschaft, Oper (Geschichte).
Desderi, Ettore s. Oper.
Desmet, A. s. J. S. Bach.
Deubel, Werner s. Musikästhetik.
Deutsch, Leonhard s. Musikerziehung u. (Bespr.).
Deutsch, Otto Erich s. Haydn, Mozart.
Devotes, J. K. Lilly s. Foster.
Devries, Rene s. Musikfeste.
Deyo, Felix s. Sammlung.
Dibdin, Charles — D.s musical tour (Lockwood) ML 13, 2.
Dieckelmann, Heinrich s. Tanz (Volkstanz).
Diekermann, Walter s. Rundfunk (Schulfunk).
Dienel, Josef s. Musikgeschichte (Musiker).
Dieren, Bernard van — (Williams) MuMi 11, 9.
Dieren, Bernard van s. Lied (Bespr.). Musik (Bespr.).
Diesterweg, Adolf s. Haydn, Joachim, Konzertwesen, Kritik.
Dietrich, Fritz s. J. S. Bach.

Dietrich, Sixtus — *Besprechungen:* Zenck: D. (Osthoff) ZfM 14, 1.
Dilettant — Der Dilettantismus in der Musik (F. B.) Gf 32, 9/10 — Der aussterbende Dilettantismus (Chelius) Ha 23, 1 — Playing from memory (Fischer) MT 1931, 1064 — The use of amateur playing (Goldberg) AM 23, 93 — Are music-lovers born or made? (Goossens) MuC 104, 5 — Dilettanten en Dilettantisme (Hutschenruyter) Mc 11, 6 u. Sy 14, 10 — Rettet den Dilettantismus (Reich) Sch 5, 13 — Moderne muziek en dilettantisme (Sanders) DM 5, 10 — The expert and the amateur (Turner) StN 1, 12 — The place of the amateur in music MuC 103, 18.
Dille, Denis s. Kirchenmusik.
Dirigent — Schools of conducting (Goodwin) MuMi 11, 5 — Der D. (Hausegger) ZM 98, 11 — Das Bild des Dirigenten (Henschel) Se 8, 36 — Great conductors of the past (Klein) MuMi 12, 2 u. 3 — Von der Kunst des Dirigenten (Liebau) SMZ 20, 14 — Native conductors for community orchestras (Maddy) MuAm 52, 6 — Die großen Berliner Dirigenten der Gegenwart (Schliepe) SZI 20, 21–24 u. 21, 8 — Dirigieren einst und jetzt (Schliepe) Or 8, 23 u. SZI 20, 20 — Das Dirigentenlose Orchester (Springer) SMZ 20, 16 — Schafft ein Studium für Theaterkapellmeister (Stiebler) NW 59, 17 — Ein Orchestermusiker über das Dirigieren (Strauss) Or 8, 23 — ***Chordirigent:*** Die Chorführerschule (Echzell) DS 24, 14 — Der Landchormeister (Franke) Chm 5, 10 — Chorgesang u. Dirigentenfrage (HKl) To 35, 36 — An die Chormeister, die Volkslieder einstudieren (Liebleitner) DV 33, 5 — Gustav Wohlgemuth als Chorerzieher u. Stimmbildner (Löbmann) Sti 25, 10/11 u. SZ 25, 9 — Dirigent u. Partitur (Moellendorff) SZ 12, 2 — Dirigentenerziehung — ein Chorproblem unserer Zeit (Morgenroth) W 1931, 6/7 — Der Chordirigent u. sein Taktstock (Stege) DS 24, 11 — Der Männerchordirigent im Volkslied (Werlé) SZ 25, 9 — Die Lage des Chormeisterstandes (Werlé) Chm 6, 1 — Chorleiterkurse: 11. Staatl. Chorleiterkurs in Berlin (Belau) To 35, 42 — (Matschinsky) DS 23, 44 — (Simon) Mpf 2, 8 — ASZ 32, 10 — ***Rundfunk-Dirigent:*** Der Rundfunk-Dirigent (Szendrei) Se 9, 15 — Hans Adolf Winter (Senger) Se 8, 24 — ***Besprechungen:*** Waltershausen: Dirigentenerziehung (Simon) NT 4, 1 — Weingartner: Die Kunst des Dirigierens (Blangenois) RMB 7, 15.
Dispeker, Thea s. Musikerziehung (Kleinkind, Tagungen).
Dittberner, Johannes s. Chor (Kirchenchor), Händel, Haydn.
Dittmer, Fritz s. Zeitgenössische Musik.
Doblin, Ernst s. Konzertwesen.
Doern, Stella s. Musikerziehung (Lehrer).
Doflein, Erich s. Instrumente (Violine).
Dohnányi, Ernst von — D., a good companion (Anderson) MuMi 11, 6 u. 10.
Dold, Alban s. Liturgie.
Dold, Wilhelm s. Instrumente Orgel).
Dolejsi, Robert s. Sevcik.
Dolente, Alma s. Rundfunk.
Dolezil, Hubert s. Celansky.
Dolmetsch, Arnold — D. als Schulmusiker (Walter) A 11, 6/7.
Dolmetsch, Arnold s. Aufführungspraxis.
Dolmetsch, Mabel s. Vergleichende Musikwissenschaft.
Donat, F. W. s. Oper (Uraufführung).
Donath, Paul s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).
Donders, F. s. Instrumente (Glocke).
Donington, Robert s. Instrumente (Flöte).
Doorslaer, G. van s. de Monte, Orchester (Geschichte).
Doret, Gustave s. Musikfeste.
Dormoy, Marie s. Akustik.
Dorn, Otto s. Tschaikowsky.
Dostojiewsky, Fjedor — Music in D.s novels (Pike) Che 13, 101.
Draber, H. W. s. Instrumente.
Draeseke, Felix — *Besprechungen:* Roeder: D. (David) SMZ 72, 8.
Drechsel, F. A. s. Instrumente (Oboe).
Dreetz, Albert s. Kittel.
Dreher, Carl s. Akustik (Elektro-Akustik).
Dreimüller, Karl s. Liturgie.
Dressel, Erwin — „Armer Columbus" (Heymann) NW 59, 24.
Dressler, Alfred s. Hofmannsthal.
Drew, W. S. s. Gesang.
Drilsma, Bertrand H. s. Musikerschutz (Versicherung).
Drinkwelder, Erhard Otto s. Liturgie.
Druskin, Michael s. Rundfunk u. (Sender), Theater.
Ducas, Paul s. d'Indy.
Dürre, Konrad s. Musikerziehung.
Dufourq, N. s. Instrumente (Orgel-Bespr.).
Dugan, Franjo s. Folkloristik (Bespr.), Zuratovic.
Duhamel, Raoul s. Auber.
Dumesmil, René s. Ferroud.
Duncan-Rubbra, Edmund s. Morris, Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Dunhill, Thomas F. — (Campbell) MuMi 12, 1.
Dunkler, Leopoldine s. Musikerziehung (Schulmusik).
Duoéli, Alain s. Tanz (Kulttanz).
Duparc, S. s. Bertelman .
Dupuis, Sylvain — (Gilson) RMB 7, 19.
Durante, Francesco s. Kammermusik (Neuausgaben).
Dvořák, Anton — „Die Teufelskäthe" (Heidenreich) S 89, 41 — D.s earlier symphonies (Walker) MMR 61, 729 — Briefe: D.s Briefe an Hans Richter (Sourek) T 10, 9/10 u. 11, 5 u. 6.
Dykema, Peter W. s. Musikerziehung (Lehrer).
Dynamik — Das dynamische Element in der Musik (Kretschmer) DMMZ 54, 11.
Dyson, George — (Hull) Sb 12, 2 — D., teacher and composer (Williams) MuMi 12, 3.

E

Earhart, Will — (Birge) Mus 37, 3.
Earhart, Will s. Musikerziehung.
Ebel, Arnold s. Komponist (Tagungen), Musikerziehung (Schuloper), Musikorganisation (Verbände).
Eberstaller, Oskar s. Instrumente (Orgel).
Echzell, Emil s. Chor, Dirigent (Chorleiter), Schütz.
Eckardt, Hans Egon s. Oper.

Ecke, Franz s. Musikerziehung (Schulmusik).
Eckhardt, K. E. s. Rundfunk.
Economides, J. s. Mozart.
Economou, Const. s. Musikästhetik.
Edeson, Donald J. S. s. Kirchenmusik.
Edison, Thomas Alva — E. in der Legende u. in Wirklichkeit (Eisler) ZfI 52, 8.
Egert, Paul s. Gernsheim.
Eggar, Katharine E. s. Instrumente (Klavier).
Eggermann, Fritz s. Musikerziehung (Schulmusik).
Eggert, Walther s. S. Wagner.
Egidi, Arthur s. Instrumente (Orgel).
Ehinger, Hans s. Mozart (Feste).
Ehrenberg, Carl s. Oper.
Eibe, Frits s. Nielsen.
Eichhorn, Ernst Alfred s. Akustik (Elektro-Akustik).
Eichler, J. s. Militärmusik.
Eicken s. Akustik.
Eigenmann, Hermann s. Instrumentenkunde.
Eimert, H. s. Kodály.
Einstein, Alfred s. Abel (Bespr.), Besprechungen (Jahrbücher, Neuausgaben), Chor (Literatur), Hasse (Bespr.), Haydn (Bespr.), Instrumente (Gitarre-Neuausgaben), (Orgel-Bespr.), Jarzebski (Neuausgaben), Kammermusik (Bespr.), Madrigal (Bespr.), Meyerbeer, Mozart u. (Bespr.) Oper, Passion (Bespr.), Szarzinski (Bespr.).
Eipper, Paul s. Pirchan.
Eisenmann, Alexander s. Haydn, Instrumente (Violine), Oper (Uraufführungen).
Eisler, Hanns — s. Knab.
Eisler, Max s. Akustik (Elektro-Akustik), Edison.
Elgar, Edward — E. and England (Elliot) Sb 12, 1 — Nusery Suite (Hill) MuMi 11, 10.
Elis, C. s. Instrumente (Orgel).
Elisabeth, die Heilige — Die Gestalt der hl. E. in der Musik (Dauffenbach) GBo 47, 11.
Elkan, Adele, s. Tanz (Bühnentanz).
Ellerhorst, Winfrid s. Instrumente (Orgel)
Elliot, J. H. s. Elgar, Forbes, Walton.
Elsenaar, E. s. Bartók, Haydn, d'Indy, Mozart.
Elwes, Hervey s. Rundfunk.
Emborg, J. L. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Emingrova, Katerina — (Tomaskova-Novakova) HSK 3, 9/10.
Emmanuel, Maurice s. Improvisation.
Emmel, Felix s. Oper, Tanz (Bühnentanz).
Emsheimer, Ernst s. Instrumente (Orgel).
Enders, Hans s. Musikerziehung (Schulmusik).
Enders, Richard s. Jazz.
Enesco, Georges s. Musik (versch. Länder).
Engel, Hans s. Bibliographie, Instrumentenkunde, Madrigal, Musikgeschichte (Bespr.).
Engel, Robert s. Musik (versch. Länder), Musikgeschichte (Bespr.), Rimsky-Korssakoff (Bespr.).
Engelbrecht, Kurt s. R. Wagner.
Engländer, Richard s. Oper (Geschichte).
Epping, Anna s. Improvisation, Musikerziehung.
Eppink, Fr. s. Kirchenmusik.
Epstein, Margot s. Akustik (Elektro-Akustik).
Epstein, Peter s. Musikgeschichte (Bespr.), Perotin (Bespr.).
Erben, Hans s. Gesang (Unterricht).
Erffa, M. von s. Musikerschutz (Urheberrecht).
Erk, Ludwig — E. u. das deutsche Volkslied (Koepp) DS 24, 1.
Ernest, Gustav s. Berger, Goethe.
Erpf, Hermann s. Theorie.
Eulenberg, Herbert s. S. Wagner.
Evans, Edwin s. Lambert, Musik (versch. Länder), Musikfeste, Mussorgsky, Ravel, S. Wagner.
Evers, Paul Fr. s. Graener.
Ewen, David s. Jazz, Kritik, Kunstwissenschaft.
Ewens, Franz Josef s. Baussnern, Chor u. (Männerchor, Literatur, Sängerfeste), Haas, Hindemith, Lendvai.
Ewers, Hanns Heinz s. Windt.
Eyseren, Getrud van s. Musikerziehung.

F

Fagan, Benjamin H. s. Mussorgsky.
Fagott — s. Instrumente.
Fallersleben, Hoffmann von — (Röntz) DS 23, 37.
Fara, Giulio s. Volksmusik.
Farbenmusik — s. Synästhesie.
Farjeon, Harry s. Zeitgenössische Musik.
Farmer, Archibald s. Brahms, Konzertwesen (Programm).
Farwell, Arthur s. Harris.
Fauré, Gabriel — (Landormy) MQ 17, 3 — The pianofortemusic of F. (Rowley) Che 12, 96.
Fay, Jay W. s. Musikerziehung (Bespr.).
Fedeli, Ruggiero — La famiglia Fedeli (Luin) RMI 38, 3.
Fedorov, V. s. Mussorgsky.
Fehlbehr, Hella-Augusta s. Musikerziehung.
Fehling, Max s. Berger, Haydn (Bespr.), Mozart (Bespr.), Oper (Bespr.).
Fehr, Max s. Musikwissenschaft.
Feicht, Hieronim s. Musik (versch. Länder).
Felber, Erwin s. Besprechungen (Neuausgaben), Herrmann, Jazz (Literatur), Mahler, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikorganisation (Oper), Musikwissenschaft (Bespr.), Rossini.
Felber, Rudolf s. Volksmusik.
Feldmann, Arnold s. Musikerziehung (Methode).
Feldmann, Fritz s. Organum.
Felini, Riccardo s. Kirchenmusik (Geschichte).
Fellerer, Karl Gustav s. Choral (gregorianisch), Improvisation, Instrumente (Orgel), Kirchenmusik, Mendelssohn-Bartholdy, Musiksoziologie.
Fellmann, Hans Georg s. Chor (Sängerfeste), Zeitgenössische Musik.
Fellowes, Edmund H. s. Herausgeber.
Felumb, Svend Chr. s. Nielsen.
Ferand, Ernst s. Tanz.
Ferebee, Grace S. s. Musikerziehung (Kleinkind).
Fernberger, Samuel W. s. Virtuose.
Ferrari, Romulo s. Instrumente (Gitarre).
Ferrata, Giuseppe — (Raeli) RMI 38, 4.
Ferroud, Pierre-Octave — (Dumesnil) RM 12, 119 u. 120.
Ferroud, Pierre-Octave s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Festa, Costanzo — Per un precursore del Palestrina il compositore Piemontese C. Festa (Cametti) BBm 6, 4.
Fétis, François Joseph — Une lettre de F. à Aristide Cavaillé-Coll (Alexis) MSa 38, 4 — F., bibliothécaire du Conservatoire (Prod'homme) RM 12, 116.
Feudel, Elfriede s. Improvisation (Bespr.), Rhythmik.

Fibich, Zdeněk — F. pedagog (Bohacek) HSK 3, 7.
Ficker, Rudolf s. Organum, Stil (Zeitstil).
Fienga, Pasquale s. Scarlatti.
Filmmusik — (s. a. Tonfilm) — Canzoni e musiche di cinematografo (Mila) RaM 4, 4.
Finck, Lilly s. Gesang (Technik).
Findeisen, Kurt Arnold s. Rundfunk (Schulfunk).
Fink, Heinrich s. Musikorganisation (Chor).
Finke, Fidelio — Neue Werke von F. (Steinhard) A 12, 1.
Fischel, Oskar s. Tanz (Bühnentanz).
Fischer, H. s. Oper (Uraufführungen).
Fischer, Hans s. Musikerziehung (Lehrer, Schuloper, Tagungen), Rundfunk (Programm, Schulfunk).
Fischer, Herbert W. s. Dilettant.
Fischer, Margarete s. Franz.
Fischer, Walter — Erinnerungen an F. (David) KiM 12, 9/10.
Fischer-Krückeberg, Elisabeth s. Crüger.
Fitelberg, Jerzy — (Pfau) MdA 14, 1.
Fitelberg, Jerzy s. Instrumentation.
Fitzgibbon, H. Macaulay s. Instrumentenkunde.
Flatau, Theodor S. s. Gesang (Stimmphysiologie).
Flechsig, Werner s. Orchester.
Flechtner, Hans Joachim s. Zeitgenössische Musik.
Flegl, Vaclav s. Musikerziehung (Schulmusik).
Fleischer, Herbert s. Strawinsky.
Fleischmann, Hugo R. s. Mahler.
Flesch, Carl s. Instrumente (Violine).
Flesch, Hans s. Rundfunk (Programm).
Flitner, Wilhelm s. Musikerziehung.
Flöte — s. Instrumente.
Flotow, F. von — Ouvertüre zu „Martha" (André) Mc 11, 10.
Fock, Gustav s. Instrumente (Orgel), Musikgeschichte.
Fodor, Else s. Musikerziehung.
Foerster, Norbert s. Akustik.
Fogg, Eric — (Hill) MMR 61, 731.
Folkloristik — (s. a. Volksmusik, Stil-Nationalstil) — Esquisse d'une méthode de folklore musical (Brailoiu) RMus 15, 40 — George Alley, study in modern Folk Lore (Frankenstein) MuC 104, 16 — Om Folkeriserne (Lunn) DaMu 6, 7 — ***Besprechungen:*** Vurnik: Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem (Dugan) SvC 25, 3.
Forbes, Robert J. — (Elliot) MMR 61, 726.
Forino, Luigi s. J. S. Bach.
Form — Questions of form (Trend) C 11, 43.
Fornerod, Aloys s. Sévérac.
Forster, Stephen — Preserving the F. — tradition (Devotes) Mus 37, 2 — Indian shrine holds precious mementos of F. (Scott) MuAm 52, 2.
Forth, Hans s. Chor (Sängerfeste).
Fortner, Wolfgang — (Strobel) W 1931, 4/5 — „Grenzen der Menschheit" (Baser) S 89, 25/26.
Fortner, Wolfgang s. Musikfeste.
Francoeur, L. J. — Le journal de F. (Prod'homme) M 93, 35 u. 37 u. 39–41 u. 43 u. 46 u. 47 u. 49.
François, K. v. s. Kunstwissenschaft.
Franek, M. s. Musikerziehung.
Frank, Alan s. Instrumente.
Franke, F. W. s. Chor (Literatur).
Franke, G. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Franke, Heinz s. Dirigent (Chorleiter).
Frankenstein, Alfred V. s. Folkloristik, Musikwissenschaft.
Franz, Robert — (Taylor) MuMi 11, 9 — Ein unveröffentl. Brief an Mörike (Fischer) ZM 98, 12.
Freer, Dawson s. Stanford.
Frei, Friedrich s. Kirchenmusik, Musikorganisation (Kirchenmusik).
Freiheiter, J. s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Freistedt, Heinrich s. Kirchenmusik (Geschichte) Musikorganisation (Geschichte).
Frenck s. Musikerziehung (Schulmusik).
Frescobaldi, Girolamo — Une lettre inédite de Fr. (Prunières) RM 12, 119.
Friebel, Karl s. Rundfunk (Schulfunk).
Friedel, Bert s. Mozart (Feste), Zilcher.
Friedland, Martin s. Kritik, Strawinsky.
Fries, Fr. de s. Rundfunk (Programm).
Froberger, Johann Jacob — s. Instrumente (Orgel-Neuausgaben).
Fröhlich, F. Th. — „Der frohe Wandersmann" (Heuss) ZM 99, 2.
Fröhlich, s. Instrumente (Glocke).
Froembgen, Hanns s. Offenbach.
Froggatt, Arthur T. s. Stil (Zeitstil).
Fryklund, Daniel s. Instrumente (Gitarre-Bespr.).
Fugmann, Otto Ludwig s. Milhaud, Oper (Uraufführungen), R. Wagner (Bayreuth).
Fullerton, Charles s. Musikerziehung (Schulmusik).
Funck, Heinz s. Musikgeschichte (Funde).
Furtwängler, Wilhelm s. Konzertwesen (Programm), Musikpflege, R. Wagner.
Fux, Johann Joseph — F., der österreichische Palestrina (Brenn) MD 19, 5/6.

G

Gabler, Karl s. Oper (Geschichte), Orchester (Geschichte), C. Wagner.
Gade, Niels, W. — (Glohr) DMMZ 54, 8.
Galle, Max s. Musikerziehung (Kleinkind).
Gallop, Rodney s. Lied (Volkslied), Volksmusik.
Galpin, Francis W. s. Instrumentenkunde.
Gambe — s. Instrumente.
Ganche, Edouard s. Chopin.
Gassmann, Florian Leopold — (Busek) HV 13, 1.
Gastoué, Amadée s. Bibliothek, Liturgie, Musik (versch. Länder, Bespr.), Musikorganisation (Kirchenmusik).
Gatti, Guido M. s. Casella, Musik (versch. Länder), Verdi, Veretti.
Gautier, Maurice s. Haydn.
Gavazzi, Milovan s. Instrumentenkunde.
Gebert, Martin — G. als Musikhistoriker (Grossmann) Kj 27.
Gebhardt, Friedrich s. Liturgie.
Gebrauchsmusik — (Connor) Sch 5, 15 — Plaidoyer für G. (Gerster) A 12, 3 — Vergnügungsmusik (Gutman) Op 1931/32, 7 — Gebrauchskunst (Leisegang) RuH 1, 8/9 — Revolutionsmusik (Stössinger) WB 27, 47 — ***Besprechungen:*** Taut: Die Anfänge der Jagdmusik (Lawrencie) RMus 15, 40.
Geiringer, Karl s. Haydn, Sachs.
Gennep, J. van s. Gregorianik.
Gentili, Alberto s. Verdi (Bespr.).
Georg, A. s. Konzertwesen.
Geraedts, Henri s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).

Gerber, Rudolf s. Besprechungen (Neuausgaben).
Gericke, Hermann P. s. Kirchenmusik.
Gerlach s. Rundfunk (Sender).
Gernsheim, Friedrich — Persönlichkeit u. Männerchöre G.s (Egert) DS 23, 50.
Gérold, Théodore s. Goethe.
Gerstberger, Karl s. Haydn.
Gerster, Ottmar s. Gebrauchsmusik.
Gert, Valeska s. Tanz (Bühnentanz).
Gerteg, Paul s. Joh. Händel.
Gesang — (s. a. Rundfunk) — O hlasu mluvenem a zpivanem (Ambroz) HSK 3, 8–10 — Das Geheimnis der menschlichen Stimme (Biehle) AMZ 58, 45 — Sur l'interprétation du chant (Croiza) RM 13, 122 — Science and singing (Drew) MT 1932, 1068 — Reasons and remedies for bad singing (Judd) MT 1931, 1061 — Understanding the words (Klein) MuMi 12, 1 — Stimme u. Beruf (Löbmann) Sti 26, 1 — Moderne Zangpädagogie (Martienßen) DM 6, 7 — Bridging the gap between the vocal teacher and the general public (Mowe) Mus 37, 3 — La science de la voix et l'art du chant (Nowina) NRev 53, 453 u. 54, 471 — Facts and figures regarding appearances before the microphone (O'More) Mus 37, 1 u. 2 — Grundsätzliches zur Stimmkunde (Peinen) MuK 3, 4 — Gesanglichkeit (Pfordten) Sti 26, 1 — Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang u. das deklamatorische Gesangsprinzip R. Wagners (Ring) BB 54, 3 — Some vocal definitions (Shea) Mus 36, 8 — Il tramonto del bel canto (Signorelli) MO 13, 8/9 — A scientific basis for voice training (Stanley) MuC 104, 5 — ***Geschichte:*** Zweifel, Hoffnungen und Erfahrungen aus der deutschen Stimmkunde (Seydel) MpB 53, 5/6 — The history of the art of singing (Still) MuC 53, 1–14 — ***Methode:*** Extreme Gesangsmethoden (Armin) Stw 6, 3 — Zur Vertreterfrage des Stauprinzips (Armin) Stw 6, 4 — Metoda prirodzenych celkov privyucovani spevu podla sluchu (Krasko) HSK 4, 2 — Vocal secrets found in nature (Merritt) Mus 37, 3 — Wissenschaftliche oder gefühlsmäßige Stimmerziehung? (Trunk) BuBo 10, 8 — ***Phonetik:*** Lernt von Maschinen sprechen (Armin) Stw 6, 3 — Phonetische Fehler (John-Marlitt) Sti 25, 12 — Sprecherziehung: Die Konsonanten (Koetsier-Muller) ASZ 32, 7 — Die Vokale (Koetsier-Muller) ASZ 32, 10 u. 11 u. 33, 1 u. DS 23, 41 u. 45. — Über Sprechstimme im Vortrag und Umgang (Löbmann) Sti 26, 5 — Das neue Lehr- und Forschungsinstitut für praktische Phonetik (Neuburger) DMZ 62, 29 — Kleine Sprachstudie (Sambeth) ZS 4, 7 — Sprechkunde und inneres Sprechen (Schilling) Sti 26, 5 — ***Sänger:*** Armand Tokatyan (Iro) Stib 9, 3/4 — Der hohe Bariton als Wagnertenor (Iro) Stib 9, 1/2 — Heinrich Schlusnus (Iro) Stib 8, 7/8 — Befähigungsnachweise für Sänger (Janetschek) Sti 25, 10/11 — Sängerberuf und Wirtschaftskrise (Janetschek) Sti 26, 4 — Hemmungen und Lampenfieber (Kober) Sti 25, 9 — Emil Götze (Zöllner) BuBo 10, 9 u. 10 — Sängerinnen: Rosa Papier-Paumgarten (Brichta) S 90, 7 — Johanna Gadski (J. A. H.) MuAm 52, 5 — Corona Schröter (Heimann) Schw 13, 12 — Marie Luise Meyer-Dustmann und Johannes Brahms (Huschke) AMZ 59, 15 — Jenny Lind (Kober) Sti 26, 3 — Marie Lehmann (Reimérdes) Sti 26, 7 — Marie Wittich (Reimérdes) Sti 26, 2 — Pauline Lucca (Schwabacher-Bleichröder) SK 1931, 6 — Hortense Schneider (Walter) Sti 25, 10/11 — ***Stimmphysiologie:*** Sängerknötchen (Barczinski) NW 61, 4 — Stimm- und Sprachstörungen (Flatau) Sti 26, 2 — Zur Physik des Stimmorgans (Heinrich) SpS 19, 10 — Intonation mit einem Stimmband (Iro) Stib 8, 7/8 — Tremolo (John-Marlitt) Sti 26, 5 — Gefahren der Stimme und ihre Bekämpfung (Kewitsch) NW 59, 13/14 — Mutation (Kober) Sti 26, 1 — Stimmliche Phänomene (A. R.) DMMZ 53, 44 — Stimmstörungen bei Rednern u. Sängern (Schiegg) Ch 56, 10 — Der Wert des Wissens vom Stimmorgan (Thausing) AMZ 58, 40 — Der Kehlkopf als Instrument (Zöppel) SpS 19, 12 — ***Technik:*** Entspannung und Atmen (Alafberg) Sti 26, 7 — Le Mécanisme respiratoire (Blondel) M 93, 32—35 — Das Problem der Naturstimme (Finck) Sti 25, 10/11 — How mastery of vocal expression is gained by perfect technique (Gescheidt) MuAm 51, 15 — Neues Atmen – uralte Weisheit (Hensel) Sti 25, 9 — The vowel „ah", its use and abuse in singing (Hilton) MT 1931, 1064 — Sprechtechnik und Sprechkunst (Lasch) Sti 26, 2, — Das Geheimnis der Stimmresonanz (Löbmann) Sti 26, 3 — Veraltete Gesangstechnik und lebendiger Opernstil (Mauck) NW 61, 3 — The place of psychology in vocal artistry (McIntyre) 36, 8 — Indirekte Beeinflussungen in der Tonbildung (Müller-Söllner) Sti 26, 7 — Das Problem des Stimmansatzes (Pestalozzi) SMZ 72, 7 — Die Kunst des Atmens (Pestalozzi) SMZ 72, 4 — Atmung und Stimmbildung (Schmeling) Mpf 2, 6 — La Tecnica del canto artistico (Somigli) RMI 38, 4 — Die inspiratorische Stimme (Ulrich) Sti 26, 2 — What master singers tell us about breathing (Warren) Mus 36, 11 — ***Unterricht:*** Hlasova gymnastika (Cernosvitova) HV 13, 1 — Der Vokal als Stimmbildungsmittel (Erben) Sti 25, 10/11 — Registrierausgleich oder Funktionsausbau das Ziel? (Erben) Sti 26, 1 — Problems of the adult vocal student (Hinman) Mus 37, 4 — Der tote Punkt (Iro) Stib 8, 7/8 — Gesangspädagogik und anatomisches Wissen (Jacubeit und Thausing) AMZ 58, 49 — Stimmprüfung und Stimmberatung (Martienssen) SMZ 72, 2 — Ansatzrohr und Stimmbildung (Moll) Sti 26, 1 — New problems face the vocal teacher (Mowe) Mus 36, 12 — Per la moderna didattica del canto artistico (Pennino) RMI 38, 2 — Swiatla i cienie we wspolczesnej sztuce i pedagogice wokalnej (Romaniszyn) KM 3, 10/11 — Higher vocal teaching standards attained by cooperation (Schofield) Mus 36, 11 — Fighting the prejudice against training the child voice (Weigester) Mus 36, 7 — Singing versus instruments (Weigester) MuC 103, 22 — ***Vogelsang:*** Der Vogelsang in musikalischer Beleuchtung (Kretschmer) Schw 13, 18 — ***Tagungen:*** Leipzig: 3. Versammlung der deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde (Zöppel) SpS 19, 9 — ***Besprechungen:*** Biehle:

Die Stimmkunst (E.) NT 4, 1 u. (Lach) MK 23, 10 — Iro: Diagnostik der Stimme (Krudewig) BuBo 10, 6 — Klein: Great Women Singers (H. G.) MT 1931, 1062 — Lardy: Gibt es noch Stimmbildungsrätsel? (C. So.) RMI 38, 2 u. (Zöllner) ZM 98, 6 — Wagenknecht: Jenny Lind Ov 3, 4 — Wicart: Le chanteur (Hoérée) RM 13, 124 — Gesangspädagogische Literatur (Brunck) Mpf 2, 12 — The voice beautiful in speech and song (C. So.) RMI 38, 4.
Gescheidt, Adelaide s. Gesang (Technik).
Getzeny s. Schmid.
Gfeller, Wilhelm s. Zeitgenössische Musik.
Ghéon, Henri s. Mozart.
Gheyn, van den s. Kirchenmusik (Schulen).
Gide, André s. Chopin.
Gie-Marchez, Henri s. Musik (versch. Länder).
Gieburowski, W. s. Kirchenmusik u. (Tagungen).
Gielge, Hans s. Musikerziehung (Schulmusik).
Gilson, Paul s. Delmas, Dupuis, d'Indy, Meulen.
Giraldi, Romolo s. Corelli.
Gitarre — s. Instrumente.
Gjuric, Dragutin s. Zjalic.
Glarner, A. s. Puccini.
Glazunow, Alexander — Gl. en de Russische Toonkunst (Schmuller) DM 6, 2.
Gleichen-Russwurm, Alexander von s. Mozart.
Gleisner, Martin s. Operette, Tanz (Laientanz, Literatur).
Glenn, Mabelle s. Musikerziehung (Schulmusik).
Glimstedt, Hermann s. Norman.
Glinka, Michail — (s. a. Verdi) — (Rosenwald) S 90, 6.
Glinski, Mateusz s. Chopin, Musik (versch. Länder).
Glocke — s. Instrumente.
Glohr, W. s. Gade, Operette.
Gemeindl, Walther s. Haydn.
Gneist, Werner s. Musikerziehung.
Goddard, Scott s. Sibelius.
Godlewski, Willy s. Tanz (Bühnentanz).
Göhler, Georg s. Musikpolitik, Verdi.
Göhre, Werner s. Instrumentenkunde.
Göldel, Johann — 3 weltliche Kompositionen von G. (Böhme) RF 7, 24.
Gölz, Richard s. Kirchenmusik (Tagungen).
Goethe, Johann Wolfgang — (s. a. Haydn, Mendelssohn, Reichardt, Schubert, R. Wagner, Zelter) — Goethe et le solfège (Amann) RM 13, 125 — G. u. das Berliner Lied (Biehle) MGB 49, 1 — „Über allen Gipfeln ist Ruh" (Berger) KpM 2, 4 — G. inspiriert die Musiker (Bolt) To 36, 12 — Hans Wildermanns „Faust-Wirklichkeiten" (Bülow) ZM 99, 3 — G. in der Schulmusik (Burkhardt) ZS 5, 2 — Climat musical de G. (Coeuroy) RM 13, 125 — G. et l'Opéra Comique (Gérold) RM 13, 125 — G.s tragisches Verhältnis zur Musik (Grunsky) ZM 99, 3 — G. u. der Chorgesang (Heid) Chm 6, 4 — G., die Musik u. die Musiker (Heimann) KpM 2, 3 — G., ein Freund des Chores (Heimann) ASZ 33, 3 — G.s Musikalität (Heuss) ZM 99, 3 — G. u. die Orchestermusiker (Hernried) Or 9, 5 — Zeitgenössische Goethe-Vertonungen (Kinsky) Ph 5, 3 u. 4 — G. u. Schumann (Landry) RM 13, 125 — G. u. unsere Zeitwende (Leifs) S 90, 12 — G. u. Bach (Maecklenburg) MK 24, 5 — G. u. Christoph Kayser (Maecklenburg) SMZ 72, 6 — G.s Musikanschauung (Maecklenburg) SMpB 21, 6 — G. im Verkehr mit Meistern der Tonkunst (Mello) DMZ 63, 12 — Faust-Kompositionen (Menth) DMZ 63, 14 — „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten" (Mies) DTZ 30, 3 — G. im Chorlied (Miessner) DS 23, 36 — Faust in der Musik (Mojsisovics) ZM 99, 3 — Musiciens de G. et musique Goethienne (Nettl) RM 13, 125 — G.s Stimme (Neumann) Sti 25, 6 — G.s Tonlehre (Neumann) DTZ 30, 3 — G. u. Haydn als Zeitgenossen (Oberdörffer) DTZ 30, 3 — G. u. der Geist der Musik (Oster) ZM 99, 3 — A propos de la „Seconde partie de la Flûte enchantée" (Petit) RM 13, 125 — G.s Singspiele (Reimérdes) DB 24, 4 u. ZM 99, 3 u. (Richard) Or 9, 5 — G. u. Schubert (Riesenfeld) S 90, 12 — G. hudebnik (Rolland) T 11, 7 — G. u. das deutsche Lied (Stier) Sti 26, 6 — G. u. die Musiker seiner Zeit (Unger) SK 1932, 4 — „Über allen Wipfeln ist Ruh" (Werner) DS 24, 12 — Les poèmes de G. en musique Dis 5, 3 — Neue Goetheana Mit 1932, 162 — Goethe und die Musik: (Chantavoine) M 94, 11 — (Ernest) DS 24, 12 — (Graefenhain) NsS 13, 4 — (Grünwald) MdS 14, 3 u. 4 — (Hillmann) Schw 14, 6 — (Hernried) Or 9, 5 — (Loos) KpM 2, 1 — (Martell) DMMZ 54, 8 u. SSZ 26, 6 — (Melchior) STH 17, 3 — (Prunières) RM 13, 125 — (Simon) BP 9, 13 u. 14 u. NT 4, 2 — (Suarès) RM 13, 125 — (Unger) Mu 34, 5 — Merz 9, 2.
Goethe, Johann Wolfgang s. Haydn.
Göttig, Willy Werner s. Oper (Repertoire), Theater (Organisation).
Göttsching, Robert s. Bibliothek.
Götz, Robert s. Instrumente (Flöte).
Götze, Will s. Tschaikowsky, Verdi.
Götzmann, Carl s. Musikorganisation (Oper).
Gofferje, Karl s. Instrumente (Flöte).
Goglia, Antun s. Zajc.
Goldbeck, Frederik s. Honegger, Musikgeschichte (Bespr.), Varèse.
Goldberg, Albert s. Oper (Opernhaus), C. Wagner (Bespr.).
Goldberg, Isaac s. Dilettant.
Goldoni, Carlo — (Merbach) BIS 12, 3.
Goller, Vinzenz s. Chor (Kirchenchor), Liturgie.
Golther, Wolfgang s. Rossini, R. Wagner.
Goltz, Eric von der s. Musikerziehung.
Gombosi, Otto s. Bartók, Besprechungen (Neuausgaben).
Gondolatsch, Max s. Kirchenmusik.
Goodwin, Felix s. Dirigent.
Goossens, Eugene — (Mangeot) MMR 61, 727.
Goossens, Eugene s. Dilettant, Bennett.
Goslar, Julio s. Instrumente (Orgel-Bespr.).
Gottschalk, Louis Moreau — G. as portrayed by himself (Howard) MQ 18, 1.
Gotzen, Jos. s. Kirchenmusik (Geschichte), Lied (weltlich).
Gotzmann, Dore s. Instrumente (Flöte).
Gounod, Charles — Les portraits de G. (Prod'homme) Oc 3, 3.
Grace, Harvey s. Instrumente (Orgel).
Graduale — (Landgraeber) KiM 13, 3 u. 4.
Graefenhain, Rudolf s. Goethe.
Gräflinger, Franz s. Herbeck.

Graener, Paul — Zum 60. Geburtstag: (Leifs) S 90, 1 — (Masbach) DTZ 30, 2 — (Schwers) AMZ 59, 2 — (Stege) ZM 99, 1 — Seine Männerchöre (Brück) DS 23, 41. — „Friedemann Bach": (Altmann) Sb 12, 3 — (Evers) MK 24, 3 — (Gutman) A 12, 2 — (Ohrmann) S 90, 5 — (Peyser) MuC 104, 7 — (Reinhard) AMZ 58, 47 u. Or 8, 24 u. S 89, 48 — (Schwers) AMZ 59, 4.
Graf, Ernst s. Instrumente (Orgel).
Graf, Max s. Musikgeschichte (Bespr.).
Grahl, Heinrich s. Synästhesie.
Gram, Peder s. Musikorganisation (Musikwissenschaft).
Grasshoff, Friedrich Wilhelm s. Hymnus (weltlich).
Gratia, L.-E. s. Musikerziehung u. (Schulmusik).
Grau, Theodor s. Kirchenmusik.
Grecas, J. s. Musikgeschichte (Funde).
Gredda, Giulio Cesare s. Davico.
Green, Dunton s. Musik (versch. Länder), Musikfeste.
Gregersen, Torben s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung.
Gregor, Joseph s. Musikerziehung (Schulmusik), Pfitzner.
Gregorianik — (s. a. Choral, Liturgie) — Ego dormio (Borremans) MSa 38, 2 — De grondslag van onze tegen woordige uitvoering van het gregoriaans (Bruning) Gre 56, 2–4 u. 7–12 — De gregoriaanische rhythmequaestie en de pradijk (Buuren) Gre 57, 1 — Gregorianische Causerieen (Gennep) Gre 56, 1 — La liberta del ritmo gregoriano (Jeannin) MuSa 57, 8 — Wereld-Gregoriaans (Lambertus) Gre 57, 2 — Der gregorianische Gesang in Schweden während der Reformationszeit (Moberg) Kj 27 — Un accompagnement rationnel du Plain-Chant (Mousset) MSa 37, 4 — Gregoriaansch met castagnetten (Smits) Gre 56, 12 — „Met de rechterhand maatslaan" (Smits) Gre 57, 1 — Die Gregorianik in der modernen Kirchenmusik (Söhner) MS 61, 11 — Die Anfänge des Orgelspiels zum gregorianischen Gesang (Söhner) MS 61, 10 — Theorie des Motus (Sowa) GBl 55, 10 u. 11 — L'accompagnement du chant grégorien (Staquet) MSa 39, 1 — Gregoriaansch rhythme (Vollaerts) Gre 57, 2 u. 3. — ***Besprechungen:*** Schrems: Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten (Moberg) Ac 3, 2.
Greiser, Wolfgang s. Musik (versch. Länder).
Grenßner, A. s. Musikpflege.
Grepl, F. s. Musikpolitik.
Gress, Richard s Volbach.
Gretchaninoff, A. — Neue Klaviermusik (Stephan) W 2, 1.
Grétry, André Ernest Modeste — La jeunesse de Gr. (Bruyr) RM 12, 115 — ***Besprechungen:*** Wichmann: Gr. u. das musikalische Theater in Frankreich (Werner) ZM 98, 6.
Greven, Robert s. Kodály, Virtuose.
Grew, Sydney s. Beethoven, Cowper.
Grgochevitch, Zl. s. Musik (versch. Länder).
Grieg, Edward — (Lee) MuMi 11, 8 — „Anitras Tanz" (Anderton) Mus 37, 1 — „Butterfly" (Anderton) Mus 36,6 — Un unpublished letter (Calvocoressi) MMR 62, 733 — ***Besprechungen:*** Röntgen: G. (Stein) MK 24, 7.
Griebacher, G. s. Instrumente (Glocke).
Grimm, Julius Otto — (Ludwig) DS 23, 38.
Griveau, Maurice s. Beethoven.
Gröndahl, Otto s. Chor (Männerchor).
Grohe, Helmut s. Pfitzner.
Groot, Henry de s. d'Indy.
Grooten, Willem s. Oper.
Grosskopf, Marco s. Vergl. Musikwissenschaft.
Grossmann, Chrysostomus s. Choral (Bespr.), Gebert.
Grossmann, Max s. Instrumente (Violine).
Grüger, Heribert s. Rundfunk (Schulfunk).
Grünewald, Max s. Instrumente (Harmonika).
Grünfeld, Heinrich — (Pringsheim) AMZ 58, 36.
Grüninger, Fritz s. Bruckner.
Grünwald, Lili s. Goethe.
Grundmann, Victor s. Instrumente.
Grunsky, Karl s. Bruckner u. (Feste), Goethe, Haydn, Lied (Volkslied), Liszt (Bespr.), Tonsystem.
Güldenstein, G. s. Theorie, Tonpsychologie.
Günther, Dorothee s. Tanz (Literatur).
Günther, Eduard s. Notation.
Günther, Fritz s. Kirchenmusik (Bespr.).
Günther, Siegfried s. Zeitgenössische Musik (Bespr.), Mechanische Musik (Bespr.), Musikerziehung (Schulmusik, Schuloper), Synästhesie (Tagungen).
Günzburg, Adolf s. Wellesz.
Gürster, Eugen s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Gumpelzhaimer, Adam — (Schulz) SBeK 62, 12.
Gurlitt, Manfred — „Soldaten" (Heymann) NW 59, 24 — (Hirschberg) S 89, 48 — (Leichtentritt) MK 24, 4.
Gurlitt, W. s. Instrumente (Orgel-Bespr.).
Gutman, Hanns s. Gebrauchsmusik, Graener, Hindemith, Janá˙ek, Ibert, Kritik, Kunstwissenschaft, Musik (versch. Städte), Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung (Schuloper), Musikfeste, Musikpflege, Oper u. (Uraufführungen), Puccini, Rundfunk (Funkoper), R. Strauss, Strawinsky, Theorie (Tonalität) Verdi, Weill, Windt, Wolf-Ferrari, Zeitschrift (Zeitschriftenschau).
Guttmann, Oscar s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Guttmann, Oskar s. Musikfeste, Musikorganisation (Musikerziehung).
Gysi, Fritz s. Haydn, Musikfeste, R. Wagner.

H

Haas, Hermann s. Musikfeste, Oper.
Haas, Joseph — (Dauffenbach) GBo 47, 7 — (Hilber) Ch. 57, 3 — „Die heilige Elisabeth": (Bosse) ZM 98, 12 — (Ewens) DS 23, 48 — (Kieslich) DZ 32, 21 u. S 89, 48 — (Nagel) MdS 14, 2 — (O. R.) Ch 12, 57 — (Rein) Mel 10, 11 — (Struck) AMZ 58, 47 u. ZM 98, 12 — (Westphal) MK 24, 7 — Die Entstehung des Elisabeth-Oratoriums (Ständer) W 2, 1 — op. 71 u. op. 81 (Westphal) MK 23, 12 — ***Besprechungen:*** Laux: H. (Altmann) MK 24, 5.
Haas, Joseph s. Kirchenmusik.
Haas, Otto s. Bibliothek.
Haas, Robert s. Händel.
Haas, Wilhelm s. Musikerziehung (Schulmusik).
Hába, Alois — „Die Mutter": (Bartels) DZ 32, 11 —

(Bartos) T 10, 9/10 — (Krienitz) Or 8, 17 — (Pander) MK 23, 10.
Hába, Alois s. Hindemith, Instrumente, Zeitgenössische Musik.
Hacker, Willy Reinhold s. Instrumentenkunde.
Hacking, Leonard s. Musikästhetik.
Hadow, Henry s. Haydn.
Hadrovic, Stjepan — (Bralo) SvC 26, 1.
Hänchen, R. s. Instrumente (Orgel).
Händel, Georg Friedrich — (s. a. Mendelssohn) — (Dittberner) ZeK 10, 1 u. 3 — A list of portraits, sculptures of H. (Coopersmith) ML 13, 2 — The english influences on Händel (Dent) MMR 61, 728 — H.-Aufnahmen im Wiener Meisterarchiv (Haas) Hj 4 — Partitur-Studien (Heid) Chm 5, 6 — H.s blindness (James) ML 13, 2 — Die H.-Literatur in Zeitschriften (Landau) Hj 4 — Das Anthem „So wie der Hirsch schreit" und seine Fassungen (Mies) Hj 4 — H.s Musik in unserer Zeit (Moser) ZO 4, 3/4 — Betrachtung des „Messias" (Steglich) Hj 4 — Die Werke Händels in der gräflichen von Schönbornschen Musikbibliothek (Zobeley) Hj 4 — ***Händel-Feste:*** Göttingen und die Händelbewegung (Promnitz) ZM 98, 10 — ***Besprechungen:*** H.-Jahrbuch (l. g.) RaM 4,5.
Händel, Johannes — H.s Männerchöre (Gerteg) DS 23, 42.
Hänel, Walter s. Arbeitermusik u. (Bespr.), Knab, Musikorganisation (Musikerziehung).
Haggin, B. H. s. Musik (versch. Länder).
Hahlo, Julius s. Tanz (Bühnentanz).
Hajek, Leo s. Akustik.
Halbig, Hermann s. Haydn.
Halil, Bedi s. Musikerziehung.
Hall, Addye Yeargain s. Instrumente (Klavier), Musikerziehung (Schulmusik).
Hall, Raymond s. Casella.
Hallein, Ferdinand s. Oper (Inszenierung).
Halleluja — s. Liturgie.
Hamann, Fritz s. Bibliographie, Instrumente (Orgel).
Hambourg, Mark — H.s memoirs (L. S. S.) MuMi 12, 3.
Hamburger, Pavel s. Kritik (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Nielsen.
Hamel, Fred s. Musikfeste, Schütz (Feste).
Hamma, Fridolin s. Instrumente (Violine).
Hampel, Alexander s. Wickenhauser.
Hand, A. W. s. Musik (versch. Städte).
Handschin, Jacques s. Besprechungen (Neuausgaben), Leonin, Musikgeschichte u. (Bespr.), P. Wagner.
Hanf, Karel s. Polivka.
Hanft, Walter s. Lied (Volkslied).
Hanin, E. s. Kirchenmusik (Schulen).
Hannema, Franz s. Mahler, Musiksoziologie.
Hannemann, Carl s. Chor u. (Sängerfeste).
Haraszti, Emile s. Bathory, Musik (versch. Länder).
Harding, Rosamond s. Instrumente (Klavier).
Harfe — s. Instrumente.
Harlan, Peter s. Instrumente (Flöte), Instrumentenkunde.
Harmans, Willem s. Musik (versch. Länder).
Harmonika — s. Instrumente.
Harmonielehre — s. Theorie.
Harmonium — s. Instrumente.
Harrer, Johann Gottlob — Der Thomaskantor H. (Schering) Bj 28.
Harris, Clement Antrobus s. Musikästhetik, Musikgeschichte.
Harris, Roy — (Farwell) MQ 18, 1 — An American composer (Cowell) Sb 12, 3.
Hartkopf, Martha s. Musikerziehung (Schulmusik).
Hartmann, Albert s. Braunfels, Oper (Uraufführungen).
Hartmann, Bernhard s. Messe (Literatur).
Hase, Hellmuth v. s. Verlag.
Hasse, Johann Adolf — Neuausgaben: Sonata per il cembalo (Einstein) ZfM 14, 2.
Hasse, Karl s. Instrumente (Orgel), Kirchenmusik, Musikerziehung (Musikgemeinschaft).
Hasse, Max s. Cornelius.
Haßler, Hans Leo — Missa super „Dixit Maria" (Kehrer) GBl 55, 6 u. 7 — „Pater noster" (Widmann) MS 62, 6.
Hasting, Hanns s. Tanz u. (Bühnentanz).
Hatzfeld, Johannes — (Hilber) Ch 57, 4.
Hatzfeld, Johannes s. Kirchenmusik u. (Kirchenmusiker, Literatur), Messe (Literatur).
Hauer, Joseph Mathias — H.-Hindemith (Tuxen) DaMu 7, 2.
Hausdorff, Martin s. Mussorgsky.
Hausegger, Siegmund von — (Bischoff) ZM 98, 11.
Hausegger, Siegmund von s. Dirigent.
Hausmusik — (s. a. Kammermusik, Musikerziehung) — Neue Situation der Hausmusikbewegung? (Stege) MV 1, 1.
Havemann, Gustav s. Kammermusik.
Haydn, Josef — (s. a. Goethe, Mozart, Symphonie) — H. and the Viennese classical school (Adler) MQ 18, 2 — H.s Nationalhymne (Baser) S. 90, 6 — H. (Blume) DMMZ 54, 13 u. (Bülow) Merz 9, 1 — H. and Luigia Polzelli (Botstiber) MQ 18, 2 — Di alcuni inediti „Klavierkonzerte" (Brusotti) RMI 38, 4 — H. im Roman und in der Novelle (Bülow) ZM 99, 4 — H. in der erzählenden Dichtung der Gegenwart (Bülow) DS 24, 14 — „Zum Haydn" (Bülow) Ha 23, 3 — H. (Cermusak) T 11, 7 u. (Chantavoine) M 94, 14 — H. et l'influence française (Choisy) M 94, 15 — H.s Strijkkwartetten (Couturier) Sy 15, 3 — Österreich huldigt seinem großen Sohne (Czermak u. Miklas) MD 20, 4 — Clockwork classics (Dent) MMR 62, 734 — H.s pianoforte works (Dent) MMR 62, 733 u. RaM 5, 2 — H. u. Nelson (Deutsch) MK 24, 6 — Vom musikalischen Gewissen H.s (Diesterweg) AMZ 59, 16 — H. (Dittberner) To 36, 15 — Views and reviews (C. E.) MQ 18, 2 — H.s Nachkommen (Eisenmann) AMZ 59, 12/13 — H. (Elsenaar) Mc 12, 4 — H.s jeugdjaren (Elsenaar) Sy 15, 3 — A propos des quatuors de H. (Gautier) SMZ 72, 8 — Das Haydnbild im Wandel der Zeiten (Geiringer) MK 24, 6 — H.s sketches for „the Creation" (Geiringer) MQ 18, 2 — H. und die Oper (Geiringer) ZM 99, 4 — H. (Gerstberger) Sg 8, 3 — H. und Hainburg (Gmeindl) ZO 4, 1/2 — H.s „Schöpfung" (Goethe) SiT 49, 6 — H. und das Streichquartett (Grunsky) MK 24, 6 — H. und die deutsche Musik (Grunsky) BB 55, 2 — H. (Gysi) SMpB 21, 7 u. 8 — H. (Hadow) MT 1932, 1069 — H.s sinfonische Entwicklung (Halbig) ZS 5, 3 — „L'incontro improviso (Hein-

zen) MK 24, 6 — H. (Henschel) Se 9, 13 — Stendhals Haydn-Plagiat (Hernried) Or 9, 7 — H.s Vokalmusik und ihre Bedeutung für die Gegenwart (Hess) ZS 5, 3 — Ist die Londoner Symphonie in c-moll eine Charaktersymphonie? (Heuss) ZM 99, 4 — H. als Componist van Orkestmuziek (Hutschenruyter) Sy 15, 3 — Besuch bei H. (Iffland) Quel 82, 1 — H.s Flötenstücke (Jöde) ZS 5, 3 — H. (Karpfen) S 90, 15 — H.s „Hochgesang aller Deutschen" (Keldorfer) DS 24, 14 — H. en het Strijkkwartet (Kempers) DM 6, 6 — H. als oratorium-componist (Kerper) Sy 15, 3 — H.s Kunst der Orchesterbehandlung (Kinsky) DMZ 63, 13 u. 14 u. DZ 33, 6 — H. und das Hammerklavier (Kinsky) ZfM 13, 9/10 — Die H.-Autographe der Staatsbibliothek zu Berlin (Lachmann) ZfM 14, 6 — H. and the opera (Lang) MQ 18, 2 — H. (Leib) SSZ 26, 6 — The mission of H. (Leichtentritt) MuC 104, 13 — H. (Liebau) Schw 14, 7 u. 8 — H. (Martell) DMMZ 34, 15 u. (Mayer) SK 1932, 4 u. SiT 49, 6 — H.s art holds lesson for the music world of today (Mason) MuAm 52, 6 — H.s klavierwerken (Martens) Sy 15, 3 — H.s Flötenmusik (Mittmann) ZM 99, 4 — H. und sein Heimatland Niederösterreich (Moissl) MD 20, 3 — H.s letztes Testament (Müller) MK 24, 6 — H.s portraits (Muller) MQ 18, 2 — H. (Norkus) ASZ 33, 3 — H. in America (Norton) MQ 18, 2 — H.s Chorwerke (Petzoldt) MK 24, 6 — H. als Vokalkomponist (Pfordten) Sti 26, 7 — H.s Wandschmuck (r.) DMZ 63, 1 — H.s Nachkommen (r.) DMZ 63, 17 — H. (Rabenöder) MdS 14, 3 u. 4 — H. bij de Esterhazy's (Ronde) Sy 15, 3 — H. and Clementi (Saint-Foix) MQ 18, 2 — Eine Anregung zum Haydn-Jahr (Schemann) SMZ 72, 6 — H. und C. Ph. Em. Bach (Schmid) ZfM 14, 6 — H. und die Flötenuhr (Schmid) ZfM 14, 4 — H.s chambermusic (Scott) MT 1932, 1069 — H. in England (Scott) MQ 18, 2 — Relics and reminiscences in England (Scott) ML 13, 2 — Zum 200. Geburtstag (Simon) NT 4, 3 — H. and Goethe celebrations to mark Austria's year (Stefan) MuAm 52, 2 — Kadenzen in H.s Klaviersonaten (Steglich) ZM 99, 4 — H.s divertimenti for Baryton, Viola and Bass (Strunk) MQ 18, 2 — H., der Künstler (Tenschert) MK 24, 6 — H. im Lichte seiner Zeit und der Nachwelt (Tenschert) AMZ 59, 12/13 — „Papa" H.? (Treczka) Quel 82, 3 — H.s „Schöpfung" (Turner) StN 3, 55 — Goethe und H. (Unger) A 12, 3 u. DMZ 63, 12 — H. im deutschen Schrifttum (Unger) DMZ 63, 17 — H. im neueren Schrifttum (Unger) Mu 34, 5 — Mozart und H. (Unger) DMZ 63, 15 — Neues zur Lebensgeschichte H.s (Unger) DMZ 63, 13 u. 14 — Ist H.s Cellokonzert echt? (Volkmann) MK 24, 5 — Der ewig junge H. (Wagner) SZI 21, 7 — H. und das deutsche Lied (Walker) Merz 9, 3 — H.-Anekdoten (Walker) Merz 9, 3 — H. at seventy (Walker) MMR 62, 735 — H.s geistesgeschichtliche Mission (Waltershausen) SZ 5, 3 — H.s menschliche Persönlichkeit (Weismann) ZM 99, 4 — Die Formung in H.s Sonaten (Westphal) MK 24, 6 — Die Frauen um H. (Willers) DMMZ 54, 13 — H. (Witt) Ha 23, 3 — H. und die Programmusik seiner Zeit (Wörner) MK 24, 6 — Kleine Geschichten um H. (Wolter) ZM 99, 4 — Beim Schädel H.s KpM 2, 4 — Die Klaviersonaten H.s MiT 1932, 161 — H. (eog) DMZ 63, 13 u. Mus 37, 3 — H. ou Kraft? Dis. 5, 3 — H.s first quartet MMR 61, 732 — H. in London MT 1932, 1069 — H. recouvrera-t-il son crâne? Dis 4, 11 — Ritter Roland: (Schaub) AMZ 59, 14 — Die Welt auf dem Monde: (Daeglau) DTZ 30, 4 — (Peyser) MuC 104, 16 — (P. R.) DZ 33, 8 — (Reinhard) AMZ 59, 14 u. S 90, 13 — Briefe: Ernstes und Heiteres von H. Or 9, 7 — ***Haydn-Feste:*** Unfestliches vom H.-Fest in Wien (P. A. P.) A 12, 4 — ***Besprechungen:*** Cherbuliez: H. (Schuh) SMZ 72, 4 — Botstiber: H. (Einstein) ZfM. 14, 6 — Nohl-Schnerich: H. (Schmid) ZfM 14, 6 — Tenschert: H. (Fehling) MK 24, 7 — H.-Biographien (Reich) A 12, 4 — Neuausgaben: Landshoff: Nelson-Arie (Einstein) ZfM 14, 6 — Scott: Op. 1, Nr. 1 (Einstein) ZfM 14, 6.

Haydn, Michael — H., der Vater des Männer-Chorgesangs (Heidenreich) S 89, 41.

Haywood, Ernest s. Schumann.

Hedges, S. G. s. Berufsmusiker.

Heerup, Gunnar s. Nielsen, Rundfunk.

Hehemann, Max s. Chor (Sängerfeste).

Heid, Philipp s. J. S. Bach, Chor (Männerchor, Sängerfeste), Goethe, Händel.

Heidenreich, Carl L. s. Dvořák, M. Haydn, Oper (Uraufführungen).

Heilmann, Felix s. Chor (Geschichte).

Heimann, Wilhelm s. J. S. Bach (Bespr.), Gesang (Sängerinnen), Goethe, Humperdinck, Lied (Volkslied), Orchester (Geschichte), Schumann.

Heimerdinger, Alfred s. S. Wagner.

Heinemann, Adolf s. Instrumente (Orgel).

Heinemann, Emma s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Heinemann, Ernst s. Mozart.

Heinitz, Wilhelm s. Musikwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft u. (Bespr.), Stil.

Heinrich, K. s. Gesang (Stimmphysiologie).

Heinrichs, Hans s. Chor.

Heinsheimer, Hans s. Janáček, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Offenbach, Oper (Organisation), Theater.

Heinze, Walter s. Instrumente (Oboe).

Heinzen, Carl s. Haydn, Lully (Neuausgaben), Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Heitmann, Fritz s. Instrumente (Orgel, Tagungen).

Helbig, G. s. Instrumentenkunde.

Henderson, A. M. s. Busoni, Pugno, Scharwenka.

Henderson, W. J. s. Damrosch.

Henning, Emil s. Chor.

Hennings, Wilhelm s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Henrich, Friedl, s. Tanz (Bühnentanz).

Henry, Leigh s. Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Strawinsky.

Henry, Marcel s. Virtuose.

Henschel, Albert K. s. Caruso, Dirigent, Haydn, Instrumentenkunde, Rundfunk (Bespr.), Schlager.

Hensel, Heinrich s. Gesang (Technik).

Hensel, Walther s. Lied (weltlich).

Henseler, Th. A. s. Offenbach.

Herausgeber — (s. a. Bearbeitung) — Bearbeitungen, Ausgaben und Aufführungspraxis alter Musik (Blume) DTZ 29, 12 — La diminuzione della vendita delle edizione musicali e le sue cause (Clausetti) MO 14, 3 — Doubtfull readings (Fellowes) MT 1931, 1060 — Facsimile-Drucke alter Musik zum praktischen Gebrauch (Krüger) BlSp 1932, 2 — Om Laubs Folkevise-Rekonstruktioner (Larsen) DaMu 6, 9 — Das Problem der Lautentabulatur-Übertragung (Schrade) ZfM 14, 7 — On translation (Wood) MuMi 11, 10.

Herbeck, Johann — (Brichta) S 89, 52 — (Gräflinger) MK 24, 3.

Herberig, M. Robert — Les „chants évangéliques" (Borren) MSa 38, 2.

Herbert, Wolfgang s. Jazz.

Herbst, Kurt s. Musikpsychologie (Bespr.).

Herlitz, Elias — H. als Autor einer vorbarocken Schulmusikkomödie (Boehme) MZ 1931, 129.

Herman, Antonini s. Sin.

Hermann, Paul s. Musikerziehung (Schulmusik).

Hermanová-Metelská, Zdena s. Instrumente (Klavier).

Hernried, Robert s. Haydn, Goethe, Musikerziehung (Schuloper), Musikfeste, Musikpflege, Musikpolitik, Pfitzner, Rundfunk (Funkoper), Weill, Wolf-Ferrari.

Hérold, Ferdinand — „Le muletier" (Cauchie) Oc 3, 4.

Herold, Jiri — (Vycpalek) T 11, 6.

Herold, W. s. Akustik, Lied (geistlich).

Herriot, Edouard s. Beethoven.

Herrmann, Hugo — To 35, 31 — (Senghaas) A 12, 3 — op. 71 (Felber) MK 24, 4 — Sieben a cappella-Chöre (Reich) MK 24, 2 — op. 72 u. op. 73 (Wolfurt) MK 24, 4.

Herrmann, Hugo s. Chor (Sängerfeste).

Hertzmann, Erich s. Mozart, Weill.

Herzberg, Th. s. Instrumente (Orgel).

Herzfeld, Friedrich s. Caruso, Mozart, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikästhetetik, Schumann (Bespr.) Oper, Operette.

Herzl, Max Milian s. Tonpsychologie.

Herzog, Paul s. J. S. Bach.

Heß, Günter, s. Tanz (Bühnentanz).

Heß, Heinz s. Oper, Uraufführungen.

Heß, Ludwig s. Baussnern, Haydn.

Heß, Willy s. Beethoven.

Hesse, Karl s. Musikerschutz (Aufführungsrecht).

Hetsch, Gustav s. Musik (versch. Länder), Musikpolitik, Nielsen.

Heugel, Jacques s. Tanz (Literatur).

Heuss, Alfred s. Fröhlich, Goethe, Haydn, Hymnus (weltlich), Mozart, Musikfeste, Nikisch, Orchester (Geschichte), Schütz (Feste).

Heymann, Fritz s. Auber, Borodin, Braunfels, Dressel, Gurlitt, Janáček Lattuada, Lothar, Milhaud, Mechanische Musik (Tonfilm), Mussorgsky, Offenbach, Oper u. (Uraufführungen), Pfitzner, Roselius, Verdi, Weill, Windt.

Heymans, J. F. s. Musik (versch. Länder).

Hezel, Erich s. Zeitschrift.

Hilber, J. B. s. Haas, Hatzfeld, Kirchenmusik, Liturgie.

Hilburg, E. s. Musikerziehung (Schulmusik).

Hill, Granville s. Fogg.

Hill, Ralph s. Clementi, Elgar, Kammermusik, Musikfeste, Sibelius (Bespr.) R. Wagner.

Hillemann, Willi s. Instrumente.

Hillmann, Robert s. Goethe.

Hilmar, František — (Kolar) HSK 4, 1.

Hilton, Herbert s. Gesang (Technik).

Hindemith, Paul — (s. a. Hauer, Musikerziehung-Literatur) — (Reich) MQ 17, 4 — H.s premieres (Copland) MM 9, 2 — „Das Unaufhörliche" und das Konzert für Tratonium (Courcy) MuAm 51, 20 — Kammermusik Nr. 3 (F. G.) RM 12, 116 — H. als Kompositionslehrer (Hába) Mpf 3, 1 — H.s neues Klavierkonzert (Schultze-Ritter) Mel 10, 7 — Konzertmusik für Solobratsche und Kammerorchester (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 4 — „Das Unaufhörliche": (Boettcher) DTZ 30, 1 — (Ewens) DS 23, 49 — (Gutman) A 11, 11/12 — (Machabey) M 94, 15 — (Oboussier) DM 6, 7 — (Preussner) Mpf 2, 10 — (Pringsheim) AMZ 58, 48 — (Strobel) Mel 10, 12 — (Tischer) DZ 32, 22 — (Walter) WB 27, 49 — (Westphal) SMZ 71, 24 — SZ 25, 12.

Hinman, Florence Lamont s. Gesang (Unterricht).

Hippel, Bruno s. Theater.

Hirsch, Michel-Léon s. Instrumente (Klavier).

Hirschberg, Walther s. d'Albert, Gurlitt, Janáček, Meyerbeer, Mozart, Schillings, Verdi, Weill, Wolf-Ferrari.

Hitzig, Wilhelm s. Musikästhetik (Bespr.), Rundfunk (Programm).

Hochreiter, Emil — (Mantuani) SvC 25, 6 u. 26, 1 u. 2.

Höchster, Emil s. Tschaikowsky.

Hödel, Otto s. Oper (Uraufführungen).

Högner, Friedrich s. David.

Hoekstra, G. s. Musikerziehung.

Hoérée, Arthur s. Gesang, (Bespr.), Honegger, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikwissenschaft, Roussel, Tanz (Tänzer), Vidal.

Hörer — (s. a. Musiksoziologie, Tonpsychologie) — Organisation des Musikinteresses? (Abendroth) AMZ 58, 52 — Vom Musikhören (Nath) S 90, 3 — On listening to music (Ortmann) AM 23, 89 — Richtiges Hören von Rundfunkmusik (Sydow) Se 9, 8 — Tourists and true travellers (Thomson) MuMi 11, 5.

Hörmann, Rudolf s. Musikerziehung (Schulmusik).

Hößlin, Franz von — Dis 5, 2.

Hoffding, Finn s. Musikerziehung ,Nielsen.

Hoffmann, Edwin s. Musikerziehung (Lehrer).

Hoffmann, Erich s. Schütz (Feste).

Hoffmann, E. A. s. Musikerziehung (Bespr.).

Hoffmann, E. Th. A. — Drei Berliner Volkslieder bei H. (Kügler) MGB 49, 1 — Note su H. (Schaeffner) RaM 4, 3.

Hoffmann, Fritz s. Musikpflege.

Hoffmann, Hans s. Kirchenmusik, Musikerziehung (Lehrer).

Hoffmann, R. St. s. Zeitgenössische Musik, Wellesz.

Hoffmeister, Karel s. Instrumente (Klavier), Musikerziehung (Lehranstalten).

Hofhaimer, Paul — Zur Biographie (Schmid) ZfM 14, 6.

Hofmannsthal, Hugo von — (s. a. R. Strauß) — „Arabella" (Dreßler) S 89, 42.

Hofmannsthal, Hugo von s. R. Strauß.

Hogrefe, H. s. Lied (Volkslied).

Hohenemser, Richard s. Joachim.
Hohmann, E. s. R. Wagner (Feste).
Hohe, Wilhelm s. Kirchenmusik, Chor (Kirchenchor).
Holde, Artur s. Mechanische Musik (Schallplatte) Musikerziehung, Musikfeste, Musikorganisation (Verband), Musikwissenschaft (Bespr.), Schubert.
Holdin, Roger, s. Quilter.
Holl, Karl s. d'Albert, Musikfeste.
Holl, Minna Franziska s. Musikerziehung (Methode).
Holländer, Hans s. Janáček, Mahler.
Holle, Rudolf s. Schütz (Feste).
Holmes, Augusta — (Williams) MuMi 11, 11.
Holst, Gustav — H.s choral fantasia (Martin) MMR 61, 729.
Holt, Richard s. Koussevitzky.
Honegger, Arthur — Musique pour „Phaèdre" (M. B.) RMI 38, 3 — H. (Demarquez) RM 12, 115 — La symphonie de H. Dis 5, 1 u. (E. D.) RMI 38, 3 u. (Goldbeck) RM 12, 119 — Le roi David et la révolution (Hoérée) SMZ 71, 11 — „Amphion" (Prunières) RM 12, 119 — „La belle de moudon" (Tappolet) SMZ 71, 14/15 — „Cris du monde" Dis 4, 5.
Honegger, Arthur s. d'Indy.
Hopkins, Jerome — Views and reviews (C. E.) MQ 18, 1.
Hoppe, Alfred s. Musikerziehung (Schulmusik).
Horak, Karl s. Tanz (Volkstanz), Volksmusik.
Horn — s. Instrumente.
Hornbostel, E. M. von s. Bespr. (Neuausgaben), Mechanische Musik (Schallplatte).
Hove, Richard s. Rundfunk, Nielsen.
Howard, John Tasker s. Carpenter, Gottschalk.
Howes, Frank s. Instrumente (Orgel), Musikfeste.
Hubad, Matej — (Senoa) SvC 25, 6.
Huber, Edwin s. Mozart.
Hubermann, Bronislaw s. Mechanische Musik.
Hucbald — A tenth century manual (Strangways) ML 13, 2.
Hübner, Herbert s. Instrumente (Klavier).
Hügle, Gregorius s. Kirchenmusik.
Hug, Willibrord s. Liturgie.
Hula, Emil s. Kolisek, Lied (weltlich).
Hull, E. Hayden s. Musikerziehung.
Hull, Robert H. s. Bliss, Bouët, Dyson, Musikgeschichte, Scriabine, Tanz (Laientanz).
Humperdinck, Engelbert — (F. W. B.) DMMZ 53, 40 — (Heimann) SZI 20, 20 — (Humperdinck) STH 16, 9 — (Rosenwald) S 89, 39 — (Schwabacher-Bleichröder) DMZ 62, 39 — Der Ritter vom Gral (Humperdinck) ZM 98, 10 — „Hänsel und Gretel" (Költzsch) Sch 5, 4/5.
Humperdinck, Senta s. Humperdinck.
Humpert, Theodor s. Lied (geistlich).
Hunek, Rudolf s. Chor (Sängerfeste), Oper (Opernhaus).
Hunger, Rudolf s. Akustik (Elektro-Akustik).
Hunt, Arthur Billings s. Musikgeschichte.
Huschke, Konrad s. Beethoven, Bülow, Gesang (Sängerinnen), Reger, Schumann, Wolf.
Hutchings, A. J. B. s. Delius, Instrumentation.
Huth, Arno s. Akustik (Elektro-Akustik), Oper u. (Opernhaus).
Huth, Margarethe s. Musikerziehung (Schulmusik).
Hutschenruyter, Wouter s. Dilletant, Haydn, Joachim, Mozart, Oper, Symphonie.
Hymnus — (s. a. Rhythmik) — Nesto o himmoloskoj literaturi Luzickih Srba (Krawc-Schneider) SvC 26, 2 — ***Weltlich:*** Die deutsche Nationalhymne (Grasshoff) DMMZ 53, 52 — „O, mein Heimatland" (Heuss) SMZ 72, 1 u. 2 — Rufst Du mein Vaterland? (Kleiner) SMZ 72, 8 — The national anthem: its evolution (Maginty) MT 1932, 1067 — Der Urdruck des „Lied der Deutschen" (Röntz) DS 23, 50 — „Deutschland, Deutschland über alles" (Steege) SZ 26, 3 u. ASZ 33, 4 — ***Besprechungen:*** Ebel: Das älteste alemannische Hymnar (Johner) GBl 55, 8/9 u. Ac 3, 2.
Hyrath, Käthe s. Choral (gregorianisch).

I J

Jacobs, Walter s. Musikfeste.
Jacquemin, Camille s. d'Indy.
Jacubeit, Albert s. Gesang (Unterricht.)
Jahn s. R. Wagner.
Jahn, Arthur s. Musikerziehung.
Jahn, Fritz s. Chor (Sängerfeste), Kritik.
Jahnn, Hans Henny s. Instrumente (Orgel).
James, R. R. s. Händel.
Jammers, Ewald s. Bibliothek.
Janáček, Leos — Der Mensch J. (Holländer) BlS 11, 21 — Wiederauffindung einer verschollenen J.-Oper (Holländer) MK 23, 11 — Operntexte, Dramen, Filme, Hörspiele nach Dostojewsky (Merbach) BlS 11, 21 — New works in Czechoslovakia (Newmarch) Che 12, 96 — „Aus einem Totenhaus": (Brust) AMZ 58, 23 — (Gutman) MM 9, 1 — (Heymann) NW 59, 17 — (Hirschberg) S 89, 23/24 — (Raskin) MdA 13, 5 — In jeder Kreatur ein Funke Gottes (Heinsheimer) BlS 11, 21 — ***Besprechungen:*** Müller: J. (M. D. C.) MT 1931, 1062.
Janecek, Karel s. Zeitgenössische Musik, Musikästhetik, Musikerziehung.
Janetschek, Edwin s. Gesang (Sänger), Konzertwesen (Programm).
Janssen, Werner — America evolving its own musical language (Andersen) Mus 36, 12.
Jarnach, Philipp s. Busoni.
Jarno, Georg — J.s erster Erfolg in Breslau (Niclas) Op 1931/32, 9.
Jarosy, Albert s. Milhaud.
Jarzebski, Adam — ***Neuausgaben:*** Sikorski u. Szczepanska: „Tamburitte" (Einstein) ZfM 14, 6.
Jazz — (Enders) Op 1931/32, 13 u. (Ewen) MuC 104, 8 — J. oder Volkslied? (Beer) ASZ 32, 11 — J.-muziek (C. H.) Gre 56, 9 — J. u. Song-Rhythmus u. Ausdrucksmittel unserer Zeit (Herbert) Se 8, 43 — La musique de J. (Mougin) NRev 53, 453 — The origin of J. (Sargant) MT 1931, 1061–1063 — ***Literatur:*** Grosz: Afrika songs (Felber) MK 23, 11.
Ibert, Jacques — „Angelika" (Gutman) Sch 5, 11.
Idelsohn, A. Z. s. Stil (Nationalstil).
Jean-Aubry, G. s. Beckford, Paul.
Jeannin, J. s. Amalarius, Gregorianik.
Jehly, A. s. Kirchenmusik.
Jemnitz, Alexander, s. Bartók, Tanz (Bühnentanz).
Jenkins, T. G. s. J. S. Bach.

Jeppesen, Knud s. Besprechungen (Neuausgaben), Kirchenmusik (Bespr.), P. Wagner.
Jeuckens, Robert s. Zeitgenössische Musik, Musikerziehung u. Schulmusik.
Jezower, Ignaz s. Weill.
Iffland, August Wilhelm s. Haydn.
Jirák, K. B. s. Rundfunk.
Imahorn, Alfred s. Instrumente (Orgel).
Improvisation — (Nestmann) ZM 98, 9 — Musiques improvisées (Emmanuel) M 94, 7 — Improvisieren u. Improvisationsunterricht (Epping) Mpf 2, 6 — Zur Geschichte der freien I. (Fellerer) Mpf 2, 10 — ***Besprechungen:*** Epping und Tauscher: I. am Klavier (Feudel) MK 24, 3.
Indy, Vincent d' — (Altberg) Muzy 9, 1/2 — (Bryceson) MuMi 12, 1 — (Ducas) MX 1931, 35/36 u. RM 13, 122 — (Elsenaar) Sy 14, 4 — (Gilson) RMB 7, 24 — (Groot) DM 6, 4 — (Jacquennin) MSa 39, 1 — (Kernochan) MuAm 51, 20 — (Monnikendam) Gre 57, 2 — (Prunières) RM 13, 122 — (Samazeuilh) M 93, 50 — Dis 4, 12 MMR 62, 733 — MuAm 51, 18 — L'oeuvre de piano de d'I. (Cortot) RM 13, 122 — La classe de d'I. au Conservatoire (Honegger) RM 13, 122.
Instrumentation — (s. a. Berg, Cornelius) — Aspects of instrumentation today (Fitelberg) MM 9, 1 — Orchestration and common sense (Hutchings) MT 1931, 1066 — Kleine Instrumentationslehre (Michael) SMZ 20, 13 u. 15 u. 17.
Instrumente — (s. a. Elektro-Akustik, Musikästhetik, Rundfunk) — Wiedererweckung der Barock-Instrumente in der Gegenwart (Auerbach) A 11, 8/9 — Wiedergeburt des Instrumentenbaues (Grundmann) ZfI 52, 1 u. 2. — Viertelton- und Sechstelton-Musikinstrumente (Hába) A 11, 8/9 — Musizieren auf alten und modernen Instrumenten (Hillemann) MitN 1932, 3 — Blasinstrumente: Bl.-I. in der Hausmusik (Draber) A 11, 8/9 — Chambermusic for windinstruments (Frank) MuMi 11, 7 — Die Tonbildung in Labialpfeifen-Schall-Fotographie (Jung) ZfI 52, 6 — Sinfonische Blasmusik (Rüdiger) DMMZ 53, 42 u. SZI 20, 20 u. 21, 3 — Vergessene Blasmusik aus 4 Jahrhunderten (Weha) SZI 20, 22 — Welke orkestinstrumenten worden tegenwoordig het miust bespeeld en waarom? Sy 14, 9 — Streichinstrumente: (s. a. Notation) — De Sourdine der Strijkinstrumenten (Balfoort) Sy 14, 12 — Intonationsgefühl beim Streichinstrumentenspiel (Voss)DTZ 30, 2 — Die neuen Bundfiedeln MdS 13, 11 — ***Bratsche:*** Besprechungen: Stutschewsky: Neue Etüdensammlung (Becker) W 1931, 10 — ***Cello:*** Dem Gedächtnis Friedrich Grützmachers (Bauer) Or 9, 7 — De violoncello methode Alexanian-Casals (Lentz) DM 6, 2 u. 4 — Celeto, novi tenorski gudacki instrument (M.) SvC 25, 1 — The Violoncello, instrument of song (Salmond) MuC 53, 13 — Besprechungen: Zeitgenössische Celloliteratur (Silberstein) MK 24, 2 — ***Cembalo:*** Jets over het Clavecymbel en de platte Piano (Balfoort) Sy 14, 1 — Das Cembalo-Clavichordproblem (Bodky) MK 24, 2 — Der Wiedererwecker des C. (Kuznitzky) AMZ 59, 15 — ***Clavichord:*** Besprechungen: Auerbach: Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts (Steglich) ZM 98, 10 — ***Flöte:*** The recorders (Donington) Con 1931, 2 — The centenary of a flute (Carse) MMR 62, 734 — Der Begründer des neuzeitlichen Flötenbaus (Mang) SZI 21, 1 u. ZfI 52, 5 — Wie kamen Sie zur Flöte? (Martens) ZM 98, 6 — Theobald Boehm (Mello) DMZ 62, 49 — Die Quantz'schen Königs-Flöten (Müller) ZfI 52, 12 — Das zylindrisch gebohrte Rohr der Boehmflöte (Müller) Or 8, 24 u. SZI 21, 2 — Entstehung des Klappenmechanismus der Boehmflöte (Müller) SZI 20, 11 u. 12 — Friedrich des Großen Flötenspiel (Müller) DMMZ 54, 2–4 — Blockflöte: (s. a. Schulmusik) — Der praktische Blockflötenspieler (Götz) BlSp 1931, 4 u. 5 — Blockflöten, die große Mode (Gofferje) Sg 7, 5 — Der Anfang auf der Blockflöte (Gotzmann) ToDo 6, 8 — Wie kam die Blockflöte wieder in unser Leben? (Harlan) BlSp 1931, 4 — Zur Geschichte der alten Blockflöte (Kinsky) MitN 1932, 3 — Die Blockflöten (Müller) Sti 26, 1 — Zur Charakteristik des Blockflötenklanges (P.) BlSp 1932, 1 — Die Verwendung der Blockflöten in den Kantaten Bachs (Reindell) BlSp 1932, 3 — Die Verwendbarkeit der Blockflöte (Röhrich) BlSp 1932, 4 — Grundsätzliches über Blockflöten (Schade) ZS 4, 8 — Spielanweisung für Blockflöte (Schade) ZS 4, 9 — Die Bedeutung der Griffschrift und ihr Wert für die Erlernung des Blockflötenspiels (Schrewe) BlSp 1931, 6 — Spielanweisung für Pfingstmusik auf Blockflöten (Stave) BlSp 1932, 4 — Die Blockflöte und die evangelische Kirchenmusik (Wendland) BlSp 1931, 4 — Die Blockflöte als Schulmusikinstrument (Winkelmüller) PW 38, 17 — Besprechungen: Musik für Blockflöten (Blankenburg) Sg 7, 6 — ***Gambe:*** (s. a. Instrumentenkunde) — Das Schrifttum für Viola da gamba (Bacher) BlSp 1932, 2 — Der Gambenchor (Bacher) CM 1, 1 — Die Spielweise der alten Gambenmeister (Bacher) BlSp 1932, 1 — Die Viola da gamba (Schulz) Or 8, 19 u. SMZ 72, 5 — ***Gitarre:*** Postanak i izvedbe nekih pjevackih zborova u Hercegovini (Adamcik) SvC 25, 4 — Die Liuteria Italiana „Luigi Mozzani" in Bologna (Buek) Gf 32, 7/8 — Das Vorurteil gegen die Gitarre u. Segovia (Ferrari) Gi 12, 7/8 — Die russischen Gitarrestimmungen (Isakoff) Gi 12, 3/4 — Laute u. Gitarre (Kosack) Gi 12, 3–6 — Zur Geschichte der Gitarre in Dänemark (Rischel) Gi 12, 9/10 — Statistisches zum Lautenlied (Schuster) Gi 12, 5/6 — Die moderne Gitarretechnik (Schwarz-Reiflingen) Gi 12, 3/4 — Laute und Gitarre (Treml) BlSp 1932, 3 — Die Hawai-Gitarre (Watson) Gi 12, 3/4 — Gitarristen: Ferdinand Carulli (Ferrari) Gf 32, 5–8 — Zani de Ferranti (Ferrari) Gf 32, 9/10 — Francisco Simplicio (Schwarz-Reiflingen) Gi 12, 11/12 — Andrès Ségovia où la guitarre retrouvée Dis 4, 12 — Besprechungen: Roch: Die Tarregaschule (Schwarz-Reiflingen) Gi 12, 5–8 — Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre (Fryklund) STM 13, 1–4 — Neuausgaben: Zuth: Sonate für Gitarre und Geige, op. 21 von Christian G. Scheidler (Ein-

stein) ZfM 14, 7 — ***Glocke:*** Muziek der Klokken (Arts en Donders) Gre 56, 10 u. 11 — Erneuerung des Glockenklanges (Biehle) MKK 1932, 1 u. ZeK 9, 11 — Das Schweißen gesprungener Glocken (Fröhlich) ZeK 9, 12 — Glockenschweißung (Griesbacher) MKK 1931, 12 — Glockenstimmen (Griesbacher) MKK 1931, 10–12 — Wie eine Glocke entsteht (Malinowski) PW 38, 16 — Von Glocken und Glockenspielen (Reuter) STH 16, 12 — De ontwikkeling van de moderne Klokken spelkunst in Nederland (Swillens) DM 6, 5 — Het carillon van de Groote of St. Jacobskerk (Vincent) Sy 14, 6 — ***Harfe:*** (s. a. Instrumentenkunde) — Die Harfe als Kircheninstrument (Zingel) ZeK 9, 6 — Musik für „Klavier oder Harfe" (Zingel) Or 8, 17 — Besprechungen: Zingel: Harfe und Harfenspiel (b. r.) BBm 7, 4 — ***Harmonika:*** Saitenspiel und Harmonikamusik (Bauer-Ebrach) MdS 13, 12 — Der gesundheitliche Wert des Mundharmonikaspiels (Grünewald) Merz 8, 6 u. Schw 13, 17 — Freude im Musikunterricht durch Mundharmonika (Kirschbaum) Merz 8, 6 — Die Handharmonika, eine Gefahr für die Blas- und Streichorchester SZI 20, 11 — ***Horn:*** The german horn, a comparison (Brain) MMR. 61, 727 — ***Jazz:*** Die neue Jazz-Trompete (Beese) Or 8, 20 — ***Klarinette:*** Vom Erfinder der Kl. (Kinsky) DMMZ 54, 16 — Das Mundstück der Kl. (Kirbach) SZI 21, 4 — Tonleitergriffsystem für Kl. (Kirbach) SZI 20, 24 — Zur Geschichte der Kl. (Martell) DMZ 62, 43–45 — ***Klavier:*** (s. a. Haydn, Zeitgenössische Musik) — Neue Klaviermusik (Apel) MK 24, 7 — Zur modernen Klaviertechnik und Pädagogik (Betgilel) SMpB 20, 16 — Das handschriftliche Klavierbuch Nr. 376 der königlichen Bibliothek zu Kopenhagen (Borren) ZfM 13, 11/12 — The spinet of king Henri III. (Eggar) MT 1931, 1063 — The earliest pianofortemusic (Harding) ML 13, 2 — Teorie a literatura klavirni hry (Hermanová-Metelská) HV 13, 1–3 — La musique moderne de piano en Tchécoslovaquie (Hirsch) M 93, 45 — O novejsi nasi klavirni literature (Hoffmeister) HV 13, 2/3 — Klavier-Hausmusik (Hübner) DMZ 62, 42 — Beauty and ugliness in piano touch (Matthay) Mus 36, 6 — L'art du piano (Philipp) M 93, 32–35 — Le piano et la virtuosité (Philipp) M 93, 42–45 — Ermüdung und Ermüdbarbeit im Klavierspiel (Schuch) SMpB 20, 13 — Romantisches und sachliches Klavierspiel (Walter) MK 23, 12 — Klavierbau: Vom Entwurf eines Pianos (Junghanns) ZfI 52, 4 — Meine Patent-Repetitionsmechanik für Flügel (Kögler) ZfI 52, 1 u. 7 — Der Pfeiffer-Janko-Flügel (Knoepfel) DMZ 63, 15 — Klavierbau und Klavierliteratur (Kohn) A 11, 8/9 — Stoßzungenmechanik und Köglers neue Wiener Mechanik (Kohn) ZfI 52, 5 — Flügel- und Geigenbau auf der internationalen Hygieneausstellung in Dresden 1931 (Mello) DMZ 62, 28 — Jankos chromatische Terassenklaviatur MdOM 1, 3 u. (Rehberg) MdOM 2, 1 — Das Moorsche Doppelklavier (Reich) MK 24, 4 — Die Janko-Klaviatur (Weisshappel) MIZ 41, 13 u. Or 8, 14 — Eine bedeutsame Errungenschaft (Weißhappel) DMMZ 53, 27 — Unterricht: A first piano class lesson to teachers (Hall) Mus 36, 11 — Correct use of charts for best results in piano class teaching (Hall) MuC 103, 18 — Problems of the first piano class lesson (Hall) Mus 36, 6 u. 7 — Is scale practice necessary? (Nicholes) MuMi 11, 10 — Besprechungen: Bodky: Vortrag alter Klaviermusik (Moser) MK 24, 3 — Martienssen: Die individuelle Klaviertechnik (Brust) AMZ 58, 41 u. (Stocker) SMpB 20, 20 — Schubert: Die Technik des Klavierspiels (Lenz) DTZ 29, 17 u. (Zentner) MK 24, 2 — Varro: Lebendiger Klavierunterricht (Lissa) KM 3, 10/11 — Neue Unterrichtsmusik für Klavier (Schubert) W 1931, 2 — ***Mandoline:*** Die Mandolinenhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Zuth) ZfM 14, 2 — ***Oboe:*** Der Bau der Oboe (Drechsel) ZfI 52, 13 — Deutsche oder französische Oboen (Heinze) DMZ 62, 52 — ***Orgel:*** (s. a. Fétis, Gregorianik, Kirchenmusik) — La grande pitié de nos orgues (Alexis) MSa 38, 3 — Novi kantual i prirucnik za oruljase (Barlè) SvC 25, 3 — Onde en moderne orgels (Bijl) DM 6, 4 — Die Kostenfrage bei der Multiplex-O. (Dold) MS 61, 8 — Entwicklung der Orgelklangstile (Ellerhorst) K 32, 5 — Die Orgelreform und ihre Annexe (Jahnn) A 11, 8/9 — Unsere Stellung zum konzertierenden Element in der älteren liturgischen Orgelmusik (Kiefner) MuK 3, 5 — Orgues à bon marché (Kreps) MSa 38, 1 — Prévoyances architectoniques et Orgues d'église (Kreps) MSa 38, 4 — Orgelsätze zur Begleitung des Gemeindegesanges (Lempfert) MuK 3, 6 — Über die Anwendung der Oktavkoppel (Löbmann) MS 61, 11 — Erziehung zum Verständnis kirchlicher Orgelkunst (Moser) Org 9, 6 — Ein kirchenmusikalisches Ideal (Quoika) Chb 5, 1 — Nova crkvena pjesmarica za puk i novi za orguljase (Preprek) SvC 25, 4 — Die Aufgabe der Orgel in der Abendandacht (Ritter) MuK 4, 2 — Die Barockorgel (Rüling) MK 23, 12 — Aufgabe und Klanggestalt der Kirchenorgel (Seeger) KiM 12, 7 — Die Werthaftigkeit der Kirchenorgel (Seeger) EK 1932, 111 — Die Funktion der Orgel bei der Begleitung des deutschen Kirchengesanges (Schroeder) MS 62, 3 — Het Multiplexorgel (Smit) Gre 56, 7 — Kerkelike overheid en Multiplexorgel (Smit) Gre 56, 9 — Novi kantual ili prirucnik za orgueljase (Vudi) SvC 25, 4 — Geschichte: Deutsche Reformorgeln (Egidi) Org 9, 4 — Französische Orgelmusik des 18. Jahrhunderts (Fellerer) GBl 55, 6 — Zur Geschichte der kirchlichen Orgelbegleitung (Fellerer) MKK 1931, 6 — Zur Geschichte der Orgelmusik nach Bach (Fellerer) Kj 27 — Aus den Akten der Schnitger-Orgel in Charlottenburg (Fock) MuK 3, 6 — English organ music from Purcell to the Wesleys (Grace) MT 1931, 1060 — The history and development of organ music (Grace) MT 1931, 1061 u. 1062 — Die neuere deutsche Orgelbewegung (Hasse) MKK 1931, 10–12 u. ZM 98, 10 — Die erste deutsche Orgel in Amerika (Jung) ZfI 52, 7 — Ein altdeutscher Traktat über die Mensur der Orgelpfeifen (Schmidt-Görg) Kj 27 — Studier i svensk orgel-

konst under 1600-och 1700-talen (Wester) STM 13, 1–4 u. MuK 4, 2 — Orgelbau: Die abgestimmte Tonkanzelle (Barkow) ZfI 52, 5 — Dispositionsfragen im Orgelbau (Bohnstedt) ZfI 52, 11 — Klanganalytische Untersuchungen an Orgelpfeifen und Mensuren (Bohnstedt) ZfI 52, 2 — Neue Orgelbauten in Österreich (Eberstaller) MuK 4, 1 — Neue Bewegung im Orgelbau (J. G. G.) Chb 5, 2 — Beginselen voor het bouwen van orgels (C. H.) Gre 56, 2 — Ein Orgelbauvertrag aus dem Jahre 1582 (Hamann) MuK 3, 4 — Die Schnitger-Orgel (Hasse) MuK 3, 6 — Kunst und Technik im Orgelbau (Herzberg) ZfI 52, 3 u. 4 — Leitsätze für Orgelbau (Matthias) ZM 98, 10 — Zur Wiederherstellung der Schnitger-Orgel in Charlottenburg (Reimann) MuK 4, 1 — Eine Silbermann-Orgel in einem Schradendorf (Schäfer) ZM 99, 2 — Organist u. Orgelbau (Walter) MD 20, 1 — Orgelbauer: Josef Bergöntzle (Behmann) ZfI 52, 12 — Lucas Osiander als Orgelbauer (Emsheimer) MuK 3, 4 u. 5 — Organisten: Eine Schweizerreise Cavaillé-Colls 1844 (Graf) Org 9, 3 — Johann Gottlieb Schneider und Christian Fink (Heinemann) ZeK 9, 9 — The organ music society (Howes) MT 1932, 1067 — Quelques organistes du grand siècle (Servois) RM 13, 124 — Ein fränkisches Organistengeschlecht (Stier) MKK 13, 8 — Orgelbeschreibungen: Die neue Orgel in der St. Nikolauskirche in Kiel (Bäumer) ZfI 52, 7 — Die neue Orgel in der Stadtpfarrkirche St. Jakob zu Innsbruck (Berberich) ZfI 52, 9 — Die neue Orgel in der St. Antoniuskirche Basel (Bösch) ZfI 52, 14 — Die neue Orgel der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt (Eberstaller) MD 19, 7/8 — Die Umgestaltung der Orgel in der Jacobikirche-Berlin (Elis) ZM 98, 10 — Orgelerneuerung in der Stadtkirche zu Lommatzsch (Hänchen) ZfI 52, 6 — Die Weigleorgel im Berliner Funkhaus (Heitmann) DIZ 32, 13 — Die neue Orgel in der St. Martinskirche-Olten (Imahorn) Ch 56, 6 — Die neue Orgel im Berner Münster (Schlatter) KiM 12, 8 u. Org 9, 3 — Zwei neue Tamburini-Orgeln (V.) ZfI 52, 11 — Passau und seine Domorgel (Wolffhügel) ZM 98, 10 — Das Heldenmal auf Burg Geroldse k in Kufstein ZfI 52, 10 — Die Monumentalorgel in der Johanniskirche-Zittau ZfK 13, 7 — Besprechungen: Dunkelberg: Reformorgel (Stockhausen) MKK 1931, 7 u. MS 61, 7 u. 9 — Fellerer: Orgel und Orgelmusik (Heitmann) MK 23, 12 u. (E. J. L.) RMI 38, 4 — Hamburger u. Wöldike: Orgelmusik til Gudstjenesterburg (Larsen) DaMu 6, 6 — Kaller: Liber organi (Maerker) W 1931, 12 — Mahrenholz: Die Orgelregister (Goslar) EK 1931, 101 — Rokseth: La musique d'orgue au 15., 16. siècle (Dufourcq) RM 12, 116 — Rupp: Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst (Klotz) SBeK 63, 6/7 — Waters: The growth of organ music (A. F.) MT 1931, 1065 — Weigl: Handbuch der Orgelliteratur (Gurlitt) ZM 98, 12 — Die Dresdner Handschrift (Paulik) ZfK 13, 8 — Neuausgaben: Matthai: Johann Jacob Froberger: Ausgewählte Orgelwerke (Einstein) ZfM 14, 1 — ***Saxophon:*** Literatur für S. (Reichenbach) Mpf 2, 12 — Besprechungen: Kool: Das S. (Rendall) ML 13, 2 — ***Schlagzeug:*** Lets over de geschiedenis en het wezen der Slaginstrumenten (Bogert) Mc 11, 12 — Das Schlagzeug im zeitgenössischen Orchester (Larauden) DMZ 63, 6–8 — ***Trompete:*** Bach's trompets (Blandford) MMR 61, 727 — ***Vio:*** Ein neues Musikinstrument (Neuburger) DMZ 63, 6 — ***Violine:*** (s. a. Instrumentenmarkt) — Das Geigenspiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten (Blobel) Gei 1, 2 — Het viberato en de Streek (Couturier) Sy 14, 7 — Vioolinmuziek (Couturier) Sy 14, 11 — Geigenkäufe (Eisenmann) Or 8, 17 — Wie soll man üben? (Flesch) Gei 1, 2 — Was können wir Geiger heute tun? (Liepmann) DTZ 30, 2 — Die elektrische Geige (Menth) DMZ 63, 17 u. SZI 20, 23 — Welche Geigen werden in Konzerten bevorzugt? (Möckel) DTZ 30, 2 — Das Nervensystem der Geige und der verwandten Instrumente MIZ 42, 1 u. 2 — Geige und Echtheitsfrage MIZ 42, 2 u. 4 — Unterricht: Kammermusik als Bildungsmittel für künstlerisches Geigenspiel (Altmann) Gei 1, 1 — Sur l'enseignement du violon (Appia) SMpB 21, 5 u. 6 — Subleties of the bow in violin playing (Baecht) Mus 37, 3 — The place of imagination in violin playing (Baecht) Mus 37, 4 — Das Fundament einer Geigenspiellehre (Blobel) Gei 1, 1 — Zur Neugestaltung der Violin-Übung (Doflein) DTZ 30, 2 — How to practice the violin (Ševčik) MuC 103, 22 — Geigenbau: (s. a. Klavierbau) — Karel van der Meer (André) Sy 15, 2 — Het ontstaan van de viool en haar ontwikkeling tot Stradivarius (Balfoort) Sy 14, 4 u. 5 — Das Geheimnis um die altitalienische Geigenbaukunst (Bestgen) MIZ 42, 8 — Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau im Jahre 1931 (Grossmann) DIZ 33, 1–3 u. 5 u. 6 u. 8 — Geigenbau und Geigenhandel (Hamma) MIZ 41, 26 — Haben die Geigenbaumeister des 17. u. 18. Jahrhunderts ihre Instrumente mit Monogramm und Jahreszahl versehen? (Lichtenebert) SMZ 20, 18 — Matthias Klotz (Menth) SZI 21, 2 — Die Geigenschnecke und ihre Anfertigung (Schneider) MIZ 41, 24 — Übersinnliches und Geigenbaukunst (Usthal) MK 24, 5 — Die Geigenmacher der Familie Guarneri ZfI 52, 12 — Wahre Kennerschaft MIZ 41, 23–26 — Wer ist der bedeutendste Altgeigenkenner der Jetztzeit? MIZ 41, 20–22 — Wer ist der bedeutendste Geigenbauer der Jetztzeit? MIZ 41, 12 u. 13 — Geiger: Boris Lensky (Couturier) Sy 15, 2 — Jan Bresser (Couturier) Sy 14, 12 — Besprechungen: Balfoort: De Hollandsche Vioolmakers (H. A.) MT 1931, 1060. — Eberhardt: Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett (Schroeter) MK 23, 10 — Flesch: Das Klangproblem auf der Geige (Davisson) MK 24, 7 u. (Röntgen) SMZ 72, 2 u. Die Kunst des Violinspiels (Blobel) Gei 1, 1 — Jacobsen: Der moderne Violinpädagoge (Westermeyer) MK 24, 5 u. Technische Paraphrasen über Kayser- und Kreutzer-Etüden (Voss) A 12, 2 u. SMZ 72, 4 — Möckel: Die Kunst des Geigenbaues (Balfoort) Sy 14, 8 — Ševčik: Koncertni studie (Vycpalek) T 11, 1 — ***Tagungen:*** Die nordisch-deutsche Orgelwoche in Lübeck: (Heit-

mann) MSfG 36, 12 — (Leichsenring) NWMZ 1, 2 — (Schulz) KiM 12, 12.

Instrumentenkunde — (s. a. Cembalo, Gambe) — Die viola pomposa (Arnold) ZfM 14, 1 u. (Engel, Galpin) ZfM 14, 1 u. (Kinsky) ZfM 14, 3 — Note storico-pianistiche (Boghen) RD 2, 6 — Dudelsack (Brauer) BlSp 1932, 2 u. 3 u. ZfI 52, 13 — Orgel der Vergangenheit – moderne Orgel (Eigenmann) Ch 57, 1–4 — Instruments and their music in the Elizabethan drama (Fitzgibbon) MQ 17, 3 — Die Viola d'amore (Göhre) DMZ 62, 47 u. (Müller) BlSp 1932, 4 u. Or 8, 19 u. SZI 20, 22 — Jedan narodni instrumenat sa jadvana (Gavazzi) SvC 25, 1 — Aus der Kindheit des Klaviers (Hacker) To 35, 23 — Die Vielle (Harlan) CM 1, 1 — Etude sur les tuyaux d'orgue à pression variable (Helbig) RM 12, 120 — Von Hörnern und Trompeten (Henschel) Se 9, 6 — Die Benennung der Violen (Jordan) BlSp 1932, 3 — Musikinstrumente im alten Germanien (Kroll) Or 8, 16 — The polish fiddle, predecessor of the violin (Kuryllo) Mus 37, 3 — Jadranska lirica u patrnij dubrovarcog kola (Maric) SvC 26, 1 — The musical instruments in the „Canterbury tales" (Montgomery) MQ 17, 4 — Das Baryton (Müller) DMZ 63, 13 — Die spanische Laute (Nin) Gi 12, 9/10 — Streichinstrumente (Sachs) A 11, 8/9 — Musizierende Steine (F. St.) DS 24, 9 — Popular indian instruments (Strickland) MuC 103, 12 — Instrumente und Instrumentalisten vor 1000 Jahren (Thomas) BP 9, 5 u. 6 u. (Schmidt-Lamberg) Schw 14, 8 — Tres familias de Instrumentos (Veiga) BM 4, 37 — Der Lituus (Voigt) ZfI 52, 8 — Die Tuba (Voigt) ZfI 52, 14 — Aufgaben der modernen Forschung zur Geschichte der Harfe (Zingel) DZ 32, 16 — Die Violine als Tonvermittler SMZ 20, 16.

Instrumentenmarkt — Die Balkanstaaten als Absatzgebiet für Pianos (Drepi) MIZ 42, 1 — Der italienische Musikinstrumentenhandel 1930 (rd.) MIZ 41, 15 — Der Musikinstrumentenmarkt in Spanien (rd.) MIZ 41, 18 — Die italienische Musikinstrumentenindustrie 1931 (rd.) MIZ 42, 9 — Die Balkanländer, Ungarn und Jugoslavien als Absatzgebiete für Klaviere und Großmusikinstrumente (K. D. H.) MIZ 42, 4 — Das Auslandsgeschäft der Musikindustrie (G. R.) ZfI 52, 6 — Musikinstrumentenhandel in der Krisis (G. R.) ZfI 52, 2 — Vorurteile im Geigenhandel und deren Beseitigung (Schneider) MIZ 41, 22 — Der Einzelhandel mit Musikinstrumenten in der Umsatzsteuerstatistik (K. W.) MIZ 41, 16 — Jahresbericht des Verbandes deutscher Pianofortefabrikanten 1930/31 (Westermayer) DIZ 32, 12 — Der Außenhandel mit Musikinstrumenten 1931 DIZ 33, 3-6 u. ZfI 52, 14 — Der deutsche Außenhandel mit Musikinstrumenten im ersten Halbjahr 1931 DIZ 32, 16 — Der englische Außenhandel mit Sprechmaschinen und Schallplatten DIZ 32, 23 — Die deutsche Einfuhr und Ausfuhr von Musikinstrumenten 1931 MIZ 42, 5 — Der Umsatz von Musikinstrumenten nach der Umsatzstatistik DIZ 32, 19 — Skandinavien als Absatzgebiet für Kleinmusikinstrumente MIZ 41, 25.

Instrumentensammlung — Some historical pianos (Lucas) MuC 104, 4.

Interpretation — (s. a. Virtuose) — Dell'interpretazione musicale (Cione) RaM 5, 1 u. (Parente) RaM 4, 3 u. 5, 2 u. (Rossi-Doria) RaM 4, 6.

Introitus — Der Introitus „Gaudeamus" von Allerheiligen (David) MS 62, 4 — Les introits du temps de la Septuagésime (Staquet) MSa 37, 4 — L'introit „Dominus dixit ad me" de la première messe de Noël (Staquet) MSa 38, 4.

Joachim, Elizabeth s. Musikerziehung und (Schulmusik).

Joachim, Hans s. Akustik (Elektro-Akustik).

Joachim, Heinz s. Konzertwesen.

Joachim, Henry s. J. S. Bach.

Joachim, Joseph — Zum 100. Geburtstag: (Altmann) DTZ 29, 13 — (Barmas) AMZ 58, 26 — (Bracht) DMMZ 53, 26 — (Hohenemser) MK 23, 9 — (Hutschenruyter) Sy 14, 6 — (Kalisch) MT 1931, 1061 — (Mayer-Reinach) NWMZ 1, 1 — (Moser) Or 8, 13 — (E. R.) DMZ 62, 26 — (Schliepe) S 89, 25/26 u. Schw. 13, 12 u. SZI 20, 12 — (Scott) MMR 61, 726 — (Stege) ZM 98, 6 — (Werner) Or 8, 14 — J. als Kritiker (Altmann) MK 23, 9 — J.s Hungarian concerto (Tovey) MMR 61, 732 — J. als Vorkämpfer klassischer Vortragskunst DMZ 62, 27 — Joachim-Feiern: in Berlin: (Diesterweg) AMZ 58, 27 — (Schliepe) DTZ 29, 13.

Jodjana, Ayou s. Tanz (Kulttanz).

Jodjana, Mas s. Tanz (Kulttanz).

Jöde, Fritz s. Haydn, Musikerziehung (Lehranstalten, Musikgemeinschaft), Rundfunk.

John, Hanns s. Musikorganisation (Kirchenmusik).

John-Marlitt, Elisabeth s. Gesang (Phonetik, Stimmphysiologie).

Johner, s. Hymnus (Bespr.), Psalmodie.

Johnston, M. Scott s. Zeitgenössische Musik.

Jolles, Heinz s. Virtuose.

Jonas, Oswald s. Beethoven, Schumann.

Jones, Vincent s. Rousseau.

Jordan, Hans s. Instrumentenkunde.

Iro, Otto s. Gesang (Sänger, Stimmphysiologie, Unterricht), Kritik, Oper, Rundfunk.

Isakoff, Peter s. Instrumente (Gitarre).

Isler, Ernst s. Musik (versch. Länder).

Istel, Edgar s. Oper (Bespr.).

Judd, Percy s. Gesang.

Jung, H. s. Instrumente (Orgel).

Jung, K. s. Instrumente.

Jung, Richard — Aus einer Handschriftenmappe (Schnackenberg) ZfK 13, 17.

Junghanns, Herbert s. Instrumente (Klavier).

Junk, Victor s. Oper (Opernhaus), Schalk.

Junker, Frederikshamm s. Musikerschutz (Urheberrecht).

Junker, Richard s. Musikerziehung (Methode).

Juon, Paul — Der sechzigjährige J. (Schwers) AMZ 59, 9 u. (Stege) ZM 99, 3 — op. 84 (Altmann) MK 23, 11.

Juratovic, Josip — „Requiem" (Dugan) SvC 25, 1.

Just, Herbert s. Musikerziehung (Lehrer), Notation (Vervielfältigung).

Ivsic, Matija s. Kirchenmusik.

K

Kämpf, Karl s. Musikerziehung (Schulmusik).

Kahl, Willi s. Aufführungspraxis, Busoni (Bespr.).

Kalff, S. s. Boers.

Kalisch, Alfred s. Joachim.
Kallai, Ernst s. Tanz (Bühnentanz).
Kallenberg, Siegfried s. Musikfeste, Musikpflege.
Kallner, Rudolf s. Konzertwesen.
Kamlah, Wilhelm s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Kammermusik — Zur Geschichte der K. (Altmann) AMZ 59, 14 — La grande pitié de la musique de chambre française (Cellier) M 94, 10 — Erziehung zur K. (Havemann) DTZ 30, 2 — On chamber music (Hill) MuMi 11, 10 — ***Besprechungen:*** Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler (F. M.) MK 24, 2 — Neuausgaben: Jvanoff-Boretzky: Francesco Durante: 18 Duos de chambre (Einstein) ZfM 13, 11/12.
Kampe, Franz s. Notation.
Kandler, Georg s. Militärmusik.
Kanon — Das Kanonsingen (Ameln) Sg 8, 2 — Volkstümliches Kanonsingen (Klier) DV 34, 1/2.
Kapp, Arno s. Chor (Arbeiterchor).
Kapp, Julius s. Meyerbeer, Schillings, R. Strauss, Verdi, R. Wagner, C. M. v. Weber.
Kappelmayer, Otto s. Akustik, Rundfunk.
Karg-Elert, Sigfrid — The eminence of K.-E. in organ composition Mus 37, 2.
Karpfen, Otto s. Haydn, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Musikästhetik, Musikwissenschaft.
Karsten, Inge s. Bruckner, (Feste).
Karthaus, Werner s. Musikästhetik (Bespr.), Theorie (Bespr.).
Katscher, Leopold s. Musikpolitik.
Katz, Erich s. Chor u. (Literatur, Sängerfeste), Zeitgenössische Musik (Tagungen), Musikfeste.
Kaubes, Hans s. Lendvai.
Kauffmann, Leo s. Zeitgenössische Musik.
Kaufman, Harry s. Virtuose.
Kaun, Hugo — (E.-J.) To 36, 15 — (Liebau) Schw 14, 8 — (Ohrmann) S 90, 14 — (Schwers) AMZ 59, 14 — (Stege) DS 24, 15 u. DZ 33, 8 — K.s letzte Sängerfahrt (Stege) DS 24, 16 — K.s Vokalkompositionen (Stege) SZ 25, 5/6 — ***Besprechungen:*** Kaun: Aus meinem Leben (J.) To 36, 12.
Kegan, Paul s. J. S. Bach (Bespr.).
Kehrer, Jodoc s. Hassler.
Keiser, Reinhard — Der tolle Kapellmeister (Bardi) NW 59, 23.
Keith, Alice s. Rundfunk (Schulfunk).
Kelchner, Elsa s. Musikerziehung.
Keldorfer, Viktor s. Haydn, Liszt.
Kelterborn, Louis s. Musikerziehung (Tagungen).
Kempers, Bernet s. Chanson, Haydn.
Kempff, Georg s. Kirchenmusik (Schulen, Bespr.).
Kern, Kurt s. Orchester (Geschichte).
Kernochan, Marshall s. d'Indy.
Kerntler, E. J. s. Křenek.
Kerper, Willem s. Haydn.
Kertscher, Kurt s. Musikorganisation (Oper).
Kestenberg, Leo s. Musikerziehung , Rundfunk (Programm, Schulfunk).
Keulers, P. H. s. Chor (Sängerfeste).
Kewitsch, Willi s. Gesang (Stimmphysiologie).
Keyfel, Ferdinand s. Musikfeste, Oper (Uraufführungen).
Keysner, A. s. Musik (versch. Länder).
Kiefner, Walter s. Instrumente (Orgel).
Kienbaum, Rudolf s. Choral (protestantisch).
Kienzl, Wilhelm — (Brichta) S 90, 2 — (R. Sch.) To 36, 3 — (Stege) ZM 99, 2 — op. 111 u. op. 114 (Heinzen) MK 24, 5.
Kieslich, Bernhard s. Haas.
Kinsky, Georg s. Beethoven, Besprechungen (Lexika), Bibliothek (Bespr.), Goethe, Haydn, Instrumente (Flöte, Klarinette), Instrumentenkunde, Schubert.
Kirbach s. Instrumente (Klarinette).
Kirchenmusik — (s. a. Gregorianik, Hassler, Instrumente – Flöte – Orgel, Mozart, Schallplatte, Musikorganisation) — Die K. in Spanien (Anglès) MS 61, 7 — American Church music on the Up-grade (Austin) Mus 36, 6 — Neue Tempelmusik (Beck) DMZ 63, 4 u. 16 — Jurjevska i ivanjska popijevka iz Tomasice (Begovic) SvC 25, 5 — Geistliche Musik (Behm) SK 1931, 11 — Das mittelalterliche Weihnachtsspiel (Beichert) MS 61, 12 — Gestaltung kirchenmusikalischer Aufführungen (Betzinger) SBeK 63, 3 — Instrumentale Weihnachtsmusik (Bodky) MK 24, 3 — Neue Funde zur älteren Thüringer K. (Böhme) ZeK 9, 12 — Zur Frage der Einführung des einstimmigen Gemeindegesanges (Bösch) Org 9, 1 u. 2 — Een verwaarloosde hoofdzaak (Bree) Gre 56, 1 — Effetti di quarte melismi modo dorico (G. L. C.) MuSa 57, 8 — Zwingli und die reformierte K. (Cherbuliez) Org 9, 6 — The future of American church music (Darlington) MuC 102, 2668 — K. im Rheinland (Dauffenbach) MS 61, 9 — Marienmusik im Mai (Dauffenbach) GBl 56, 2 — Lage und Organisation der K. in Belgien (Dille) MS 61, 7 — Katholieke kerkmuziek (Eppink) Gre 56, 10 — Zur gegenwärtigen Lage der Katholischen K. (Fellerer) Sg 7,5 — Die kirchenmusikalische Lage in der Schweiz (Frei) MS 61, 7— Musik und Prostestantismus (Gericke) Mel 11, 3 u. 4 — Lage und Organisation der katholischen K. in Polen (Gieburowski) MS 61, 7 — Vom kirchlichen Volksgesang (Grau) K 32, 2 u. MS 62, 3 — Die kirchenmusikalische Produktion der Gegenwart (Haas) GBo 47, 7 — Die gegenwärtige Lage der evangelischen Kirchenmusik (Hasse) ZeK 10, 2 — Die kirchenmusikalische Situation (Hatzfeld) A 12, 3 u. GBl 56, 1 — Nova et Vetera (Hilber) Ch 56, 6 u. MKK 1931, 6 — Kirchenmusikalische Kleinigkeiten (Hohe) MKK 1932, 2 — Kirchenmusikalische Mißstände (Hoffmann) MKK 1931, 7 — Lage und Organisation der K. in den U. S. A. Nordamerikas (Hügle) MS 61, 7 — K.-Aufführungen (Jehly) Ch 56, 6 — Volksgesang (Jehly) Ch 56, 8 — Papinski Zavod za crkvenu glazbu (Ivsic) SvC 26, 2 — Z vyvoje naseho sboroveho zpevu (Krejcova) HSK 4, 5 — Die gegenwärtige Lage der katholischen K. in England (Lang) MS 61, 7 — Westdeutsche K. um die Jahreswende 1931/32 (Lemacher) MD 20, 2 — Christmas and its celebration (Lucas) MuC 103, 25 — What is sacred music? (Mansfield) Cq 11, 2 — Crkveno pjevanje na otoku Krku (Matetic-Ronjgov) SvC 25, 6 — Der weihnachtliche Ausdruck in der K. (Mies) MS 61, 12 — When music alone leads the way to public worship (Milligan) Mus

37, 1 — Musiques de Noël (Miramon Fitz-James) M 94, 3 u. 4 — Pedest godina slovenske crkvene glazbe (Mlinar-Cigale) SvC 25, 3 — The future of English cathedral music (Moody) MT 1931, 1060 — Vokale Weihnachtsmusik (Moser) MK 24, 3 — K. (Oecomomou) MX 1931, 37 — Orgel- und Chorliteratur (Oswald) ZeK 9, 6 — Zur Erneuerungsbewegung in der katholischen K. (Quoika) Chb 5, 2 — Belebung des Gemeindegesanges (Peinen) MuK 3, 4 — Crkveno-glazbene biljeske s puta (Preprek) SvC 25, 5 — K. in Slovenien (Preprek) MS 61, 7 — Herder als Schöpfer des Weimarischen Kirchengesangbuches (Pischel) ZeK 9, 9 — Lage der K. in Ungarn (Pischthy) MS 61, 7 — Simple constatation (Plum) MSa 37, 4 — Die Lage der katholischen K. in Holland (Ramselaar) MS 61, 7 — De jongste stroomingen in de kerkemuziek (Ramselaar) Gre 56, 4 u. 5 — Der Sinn weihnachtlicher Musik (Rau) Ha 22, 9 — Wo stehen wir in der katholischen Kirchenmusik? (Rauber) Chb 4, 1–8 u. 5, 1 — Der ideelle Ertrag der Krefelder Cäcilienvereinstagung (Rehmann) GBo 47, 11 — Fronleichnamsmusik (Rehmann) GBl 56, 2 — Rheinische K. (Rehmann) GBo 47, 8/9 — Stellungsnahme des Cäcilienvereins zum Stilwandel in der K. (Rehmann) MS 61, 11 — Churchmusic (Rogers) MT 1932, 1068 — Intensivere Beteiligung der Gläubigen am liturgischen Gesang (Roth) K 32, 2 — Vom Sinn der kirchenmusikalischen Vorschriften (Schmid) MS 61, 8 — Vom Führen zum Begleiten des Gemeindegesanges (Schmidt) MuK 3, 6 — Evangelische Kirchen- und Volksmusik im Ostland (Schulz) Sg 7, 6 — K. und gottesdienstliches Leben (Schweinsberg) ZeK 10, 2 — Kirchenmusikalisches aus Brasilien (Sinzig) MS 61, 7 — Aufbruch der neuen K. (Söhner) MS 62, 1 — K. in Hellas (Spilios) MX 1931, 32 — K. (Stier) MKK 1931, 9 — Zur Gesangbuchreform (Stier) ZfK 13, 10 — Deutscher Sprechgesang im Gottesdienst (Thomas) MuK 4, 2 — Kirchenmuskalische Erziehung (Vetter) Ch 56, 8 u. 9 — Die Musik als Künderin des reformatorischen Evangeliums (Wallau) MuK 4, 1 — Die Musik im Dienst der Leidensüberwindung (Wallau) ZeK 9, 12 — Zur gegenwärtigen Lage der K in Österreich (Weissenbäck) MS 61, 7 — En gammel dansk salme-melodi (Wöldike) DaMu 6, 6 — The movement in roman catholic church music (J. McD.) MT 1931, 1060 u. (Edeson, Maginty) MT 1931, 1061 — Die Apostolische Konstitution Pius XI.: De constitutio apostolica in verband met de muzikale opvoeding onzer R. K. jeugd (Beukers) Gre 56, 6 — Liturgie und Orchester (Boehm) K 32, 1 — Cantus cum symphonia conjunctus (Lechthaler) MD 19, 3–10 — Die Kernpunkte (Reiser) K 31, 9 — De Volkszang in onze kerke (Weide) Gre 57, 3 — Over een voorschrift van Paus Pius X en Pius XI (Weide) Gre 56, 11 — Comité interdiocésain de musique sacrée MSa 37, 3 — ***Geschichte:*** Periodo della decadenza della scuola veneta (Felini) MuSa 57, 8 — Die rheinische K. seit 1800 (Freistedt) GBo 47, 8/9 — Ein Oberlausitzer Beitrag zum Streit um die evangelische Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert (Gondolatsch) ZfM 14, 5 — Die Kölner Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts (Gotzen) MS 61, 9 — Aus der Geschichte der Krefelder K. (Klusen) MS 61, 9 — La musica sacra alla fine del secolo XVII a Bologna e Modena (Luin) MO 14, 4 — Wie man zu Rüdesheim den Volkschoral abschaffte (Omlin) Ch 57, 2 — Aus 4 Jahrhunderten evangelischer K. in Augsburg (Pittroff) ZeK 9, 6–8 — Zakon protiv plesanja igranja kola i pjevanja svjetovnik popijevaka u stolnoj crkvi u Dobrovniku iz god. 1425 (Zaninovic) SvC 26, 2 — ***Kirchenmusiker:*** (s. a. Instrumente — Orgel, Mölders) — Die Mitwirkung der K. bei Beerdigungen (B.) KiM 12, 6 — Adalbert Rihovsky (Bernhard) MS 61, 6 — Paul Luetkemann (Böhme) ZeK 9, 12 — Friedrich Spitta (Budde) MSfG 37, 2/3 — Prof. Dr. Hermann Müller (Hatzfeld) MS 62, 3 — Joseph Kromolicki (Ohrmann) MS 62, 3 u. S 90, 7 — Johannes Mölders (Schwalge) GBl 56, 2 u. (Nb.) K 31, 10 — Franz Xaver Engelhart (Sigl) MS 61, 11 — Carl Cohen (Stehle) MS 61, 10 — Der Landkantor von heute (Stein) MuK 4, 2 u. ZeK 10, 3 — Die Stellung des K. im Gemeindeleben (Stier) MuK 3, 4 — ***Kirchenmusikschulen:*** La Maîtrise de la Cathédrale de Liège (Breuer) MSa 38, 4 — La schola Cantorum de St. Bavou à Grand (Gheyn) MSa 38, 4 — De R. K. Kerkmuziekschool en de kerkmuzikale opvoeding onzer R. K. jeugd (C. H.) Gre 56, 6 — La Maîtrise de la Cathédrale de Namur (Hanin) MSa 38, 2 — Kerkzang-Ondericht voor onze toekomstige priesters (Lohuis) Gre 56, 6 — Die liturgische und kirchenmusikalische Ausbildung auf dem Predigerseminar (Kempff) MSfG 36, 6 — Die heutige Form der schola cantorum (Klusen) MS 62, 2 — Zur Ausbildung des katholischen Kirchenmusikers (Kriessmann) K 32, 3/4 — Maîtrise de la Cathédrale de Tournai (Madulf) MSa 37, 4 u. 38, 1 u. (Lechantre) MSa 38, 4 — L'enseignement de la musique dans les collèges (Nuffel) MSa 37, 3 — Kirchliche Sängerschulen im Mittelalter (Peters) MS 62, 2 — Das Aachener Gregoriushaus (Rehmann) GBo 47, 6–9 u. MS 61, 9 — Pädagogische Akademie und evangelische Kirchenmusik (Reimann) ZS 5, 1 — De schola cantorum in de parochie (Schelstraete) Gre 56, 6 — Muzicka skola u Subotici (Tumbas) SvC 26, 2 — De organisatie der Schola Cantorum van Gregorius den Groote (Waesberghe) DM 6, 2 — Zur Eröffnung des Institutes für katholische Kirchenmusik an der Hochschule f. Musik in Karlsruhe MKK 1931, 6 — ***Tagungen:*** Erste Internationale Arbeits- und Festwoche in Frankfurt/Main: (Kosch) MD 19, 5/6 — (Nuffel) MSa 37, 4 — (Schuster) Chb 4, 3 u. 4 u. 7 — (Weinholt) Gre 56, 2 u. 3 — (Weissenbäck) MD 19, 3 u. 4 — Nederlandsche Kerkmuziek te Frankfurt (H.) Gre 56, 8 — Katholikentag in Nürnberg 1931 (K. L.) MKK 1931, 9 — 2. Polnische Generalversammlung für katholische Kirchenmusik in Krakau (Gieburowski) MS 62, 2 — 32. Kirchengesangstag des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland (Gölz) MSfG 36, 9 — ***Literatur:*** Passionsmusik (Hatzfeld) GBl 56, 1 — Ostermusik (Rehmann) GBl 56, 1 — ***Be-***

sprechungen: Fellerer: Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Jeppesen) Ac 3, 2 u. (Rehmann) MS 61, 9 — Das neue Gesangbuch für d. Provinz Sachsen und Anhalt (Beyse) MSfG 37, 2/3 u. (Kitzig) MSfG 36, 6 — Ein neues Diözesan-Gesangbuch (Günther) GBl 55, 7 — Die musikalischen Stücke der Neuen Preußischen Agende Entwurf 1931 (Kempff) MSfG 37, 1.
Kirschbaum, Peter s. Instrumente (Harmonika).
Kirschstein, Martin s. Chor (Sängerfeste).
Kistler, Cyrill — (Stier) MKK 1932, 2.
Kittel, Joh. Christ. — (Drentz) ZM 99, 3.
Kitson, C. H. s. Beethoven.
Kitzig, Berthold s. Kirchenmusik (Bespr.).
Klamt, Jutta s. Tanz.
Klanert, Paul s. Loewe.
Klarinette — s. Instrumente.
Klaus, Ursula s. Tanz (Bühnentanz) .
Klause, Eugen s. Liturgie.
Klavier — s. Instrumente.
Kleiber, Erich s. Musik (versch. Städte), Nikisch.
Klein, Herman s. Dirigent, Gesang, Kritik (Geschichte), R. Wagner.
Kleiner, C. s. Chor (Literatur, Sängerfeste), Hymnus.
Klengel, Eva s. Musikerziehung (Tagungen).
Kletzki, Paul — Mit 1931, 159 — op. 20 (Rychnowsky) MK 24, 4.
Klier, Karl M. s. Kanon, Lied (Bespr.), Volksmusik.
Klima, A. s. Oper (Uraufführungen).
Klingenbeck, Josef s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung (Tagungen), Tanz (Choreographie).
Klöverkorn, J. s. Musikerziehung.
Klotz, H. s. Instrumente (Orgel-Bespr.).
Klusen, Ernst s. Kirchenmusik (Geschichte, Schulen).
Klussmann, Ernst s. Woyrsch.
Kmoch, Vladimir s. Musik (versch. Länder).
Knab, Armin — Knab-Eisler (Hänel) ASZ 32, 8.
Knab, Armin s. Chor (Männerchor).
Knoch, Ernest s. R. Wagner.
Knoepfel, Robert s. Instrumente (Klavier).
Knorr, Ernst Lothar von s. Tiessen.
Knosp, Gaston s. Theorie (Harmonielehre).
Knudsen, Hans s. S. Wagner.
Knust, Albrecht s. Tanz (Choreographie).
Kober, Elfriede s. Gesang (Sänger u. Stimmphysiologie).
Kobilinsky, L. s. R. Wagner.
Koch, Dietrich s. Abraham.
Koch, Ludwig s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Kochnitzky, Léon s. Casella.
Kock, Hermann jr. s. Musik (versch. Länder).
Koczirz, Adolf s. Musikgeschichte (Musiker).
Kodály, Zoltan — „Hary Janos": (Eimert) Mel 10, 10 u. S 89, 41 — (Greven) AMZ 58, 41 — (m. m.) A 11, 11/12 — (S.) DZ 32, 18 — „Maros szeki Tancok" (m. m.) RaM 5, 1 — Sommerabend (Wolfurt) MK 24, 4.
Koechlin, Charles s. Musikästhetik.
Kögler, August s. Instrumente (Klavier).
Költzsch, Hans s. Humperdinck, Musikästhetik, Offenbach, Rhythmus (Bespr.).
Koenenkamp, R. s. Musikfeste.
Koenig, Gabriele von s. F. David.
Koenigsgarten, Hugo F. s. Lothar.
Koepp, Johannes s. Erk, Lied (Volkslied).
Koetsier-Muller, Jan s. Gesang (Phonetik), Musikerziehung (Schulmusik).
Koffler, Jozef s. Rundfunk, Theorie (Harmonielehre).
Kohn, Arthur s. Instrumente (Klavier).
Kok, Joh. B. s. Rhythmik, Theorie.
Kolar, V. s. Hilmar, Musikerziehung.
Kolisek, Alois — (Cernik u. Hula u. Sery) HV 12, 8.
Kolliner, Else s. Bearbeiter.
Kollisch-Moller, Margarethe s. Beethoven.
Komponist — (s. a. Kritik, Musik versch. Länder, Musikerschutz) — Genius and inspiration (Abraham) MuMi 11, 7 — Die Väter von Komponisten (Bienenfeld) SMpB 20, 12 — Creazione ed interpretazione (Casella) RaM 4, 5 — Freiheit des menschlichen Geistes (Křenek) MdA 14, 1 u. Sch 5, 12 — Charting the life span of the professional musician (Kwalwasser) MuAm 52, 4 — Last periods (Mendl) Che 13, 97 u. 98 — Der Musiker als Zeiterscheinung (Nath) S 89, 15 — Libertà e necessità nella creazione artistica (Parente) RaM 4, 5 — What can Europe offer to American composers (Porter) Mus 37, 3 — Weibliche Opernkomponistinnen (Reimérdes) Sti 25, 9 — Der Musiker und die Natur (Unger) DS 23, 35 u. To 35, 34 — Die Not der Schaffenden (Unger) To 36, 9 — Wen feiern wir 1932? (Unger) Mu 34, 1 — De psychologie van den musicus (Vedder) Sy 14, 5 — ***Komponiermaschine:*** (s. a. Notation) — (Lohrenz) DTZ 30, 1 — Klavarskribo (Pot) DTZ 30, 1 u. ZfI 52, 9 — ***Tagungen:*** Internationaler Autorenkongreß in Budapest (Ebel) SchM 1930, 18 — ***Besprechungen:*** Werner: Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter (Lissa) KM 3, 10/11.
Kompositionslehre — s. Theorie.
Kondracki, Michal s. Zeitgenössische Musik, Volksmusik.
Konnregg, Hans s. Oper (Opernhaus).
Konservatorium — s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Kontrapunkt — s. Theorie.
Konzertwesen — (s. a. Musikorganisation, Rundfunk) — Konzerte für Kinder (Bruch) DTZ 29, 14 — Das gemeinsame Solistenkonzert (Diesterweg) AMZ 59, 7 — Kammermusikkonzerte für die Schuljugend (Doblin) DTZ 29, 14 — Ist die Konzertkrise heilbar? (Georg) DSa 1931, 2 — Reform des K.s (Joachim) Mel 10, 10 — Musikalische Veranstaltungen u. Vergnügungssteuer (Kallner) DTZ 29, 11 — Misère in de Muziekwereld (Landré) Sy 14, 4 — Musik auf Burg Lauenstein (Möller) AMZ 58, 34/35 — Fortegnelse over orkestervaerker opfort i Kobenhavn i saesonen 1930/31 (Mortensen) DaMu 6, 6 — Volksmusik als Kultur-Schrittmacher klassischer und sinfonischer Musik (Rüdiger) DMMZ 53, 45 — Verödet der Konzertsaal? (S.) DMZ 63, 17 — Keine Novitäten (Scherber) S 89, 31/32 — Was gibt es an neuer Konzertmusik (Strobel) Mel 11, 2 — Rationalisierung der Musik? (Tischer) DZ 32, 14 — Jugendkonzerte (Weingartner) DTZ 29, 14 — Zur Anerkennung der Gemeinnützigkeit (Wildgrube) ZO 4, 1/2 — ***Konzertprogramme:*** Mehr Sorgfalt auf den Kon-

zertprogrammen (Altmann) AMZ 58, 51 — L'art des programmes (Cellier) M 93, 26 — Concerning the program (Chapell) MuC 104, 6 — Programme-making (Farmer) MT 1932, 1067–1070 — Konzertprogramme (Furtwängler) DSa 3, 2 u. SMZ 71, 11 — Moderne Muziek en Concertprogramma's (Mulder) DM 6, 5 — Sängerkonzerte u. Sängerprogramme (Janetschek) Sti 26, 1 — ***Agenturen:*** Der Kampf um die Konzertagenturen (Schiff) DZ 32, 11.

Koppel, Hermann D. s. Nielsen.

Korngold, Erich Wolfgang — Suite für 2 Geigen und Cello (M. C.-T.) RaM 5, 1 — K. and much ado (Sear) Sb 12, 2 — op. 22 u. op. 23 (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 7.

Kosack, Hans Peter s. Instrumente (Gitarre).

Kosch, Franz s. Kirchenmusik (Tagungen).

Kountourof, Arist. s. Musik (versch. Länder).

Koussevitzky, Sergei — (Holt) MuMi 12, 1.

Kralik, Heinrich s. Mozart, R. Wagner (Feste), Wellesz.

Kramer, A. Walter s. Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Respighi, Wilson.

Krasko, Jan s. Gesang (Methodik), Metrik, Volksmusik.

Kraus, Else C. s. Schoenberg.

Krause, Gerhard s. Liszt, Moniuszko, Musikfeste, Oper (Uraufführungen).

Krawc, Bjarnat — (K. D.) ScC 25, 4.

Krawc-Schneider, Bjarnat s. Hymnus, Lied (geistlich).

Krayer, Walter s. Weinberger.

Krebs, Carl — (Schwers) AMZ 59, 5.

Krejci, Isa s. Berufsmusiker, Mozart.

Krejci, Miroslav s. Metrik.

Krejcova, Jarmila s. Kirchenmusik.

Kreisler, Fritz — (Legge) SR 151, 3928.

Křenek, Ernst — „Gesänge des späten Jahres" (Baum) A 12, 4 — „Die Nachtigall" (Kerntler) MK 24, 2 — Lyrik der Wende (Redlich) MdA 13, 6/7 — „Leben des Orest" (Stangenberg) MdA 13, 5 — Zur Deutung K.s (Wiesengrund-Adorno) MdA 12, 2/3.

Křenek, Ernst s. Komponist.

Kreps, Joseph s. Instrumente (Orgel), Mechanische Musik (Schallplatte).

Kresz, N. Drewett de s. Musik (versch. Länder).

Kretschmer, Emanuel s. Dynamik, Gesang (Vogelsang), Liszt.

Kreutzer, Rodolphe — (S. L.) DMZ 62, 27.

Křička, Jaroslav — Ein Komponist führt seine Oper auf (Brod) Op. 1931/32, 5 — Der Komponist stellt sich vor (Křička) Op 1931/32, 5 — „Spuk im Schloss": (Bilke) MK 24, 3 — (Matzke) Or 8, 24 — (Riesenfeld) DZ 32, 21 u. S 89, 49 — (Steinhard) A 11, 11/12.

Křička, Jaroslav s. Křička.

Krieger, Erhard s. Choral (protestantisch), Zeitgenössische Musik, Wetz.

Krienitz, Willy s. Bruckner, Hába, Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Pfitzner, R. Wagner (Feste), Tanz (Literatur).

Kriessmann, A. s. Kirchenmusik (Schulen), Liturgie.

Kristensen, Tom s. Nielsen.

Kritik — A basis for scientific criticism (Abraham) MMR 61, 729 — Originality and the music critic (Adler) MuC 104, 15 — Wandlung des Kritikers (Baresel) DZ 32, 12 — Kritik und Kritiker im DAS (Beer) ASZ 32, 6 — Musikkritik als Kulturpolitik (Berten) SMZ 72, 3 — K. in der Provinz (Brasch) MVDM 38 — Tanzkritik (Brasch) SchT 4, 1 — The changing face of music (Crankshaw) SR 153, 3976 — Die Visitenkarte des konzertierenden Künstlers (Diesterweg) AMZ 58, 46 — Incompetent music journalism in America (Ewen u. Sussman) MuC 103, 21 — Zur Krise der K. (Friedland) MVDM 1931, 37 — Die Wirkungslosigkeit der musikalischen Publizistik (Gutman) Sch 5, 9/10 — Künstler und Kritiker (Jahn) ZM 99 ,2 — Plaidoyer für Volkes K. (Iro) Stib 9, 3/4 — Künstler und Kritiker (Leifs) ZM 99, 1 — Masterpieces and Mr.-Pieces (Lorenz) Sb 12, 2 — The amateur writer on music (Maine) MT 1931, 1060 — Appreciative criticism (Orr) MuMi 11, 10 — La critica musicale (Pannain) RaM 5, 2 — Gibt es objektive K.? (Riemer) AMZ 59, 15 — Lessing als Musikkritiker (Roner) SMZ 71, 16/17 — Vom Wert und Wesen der K. (Schulz) SMpB 21, 4 u. 5 — Künstler und Kritiker (Sprüngli) SiT 48, 20 — Why criticism (Thompson) Ov 3, 2 — Composers and critics (Turner) StN 1, 8 u. (Smyth) StN 1, 11 — I primordi della critica musicale in Francia (Valle de Paz) RMI 38, 4 — ***Geschichte:*** Some early american music critics (Demarest) Ov 3, 4 — The late-victorian musical critics (Klein) MuMi 11, 5 u. 6 — ***Tagungen:*** 1. Internationaler Kritiker-Kongreß in Estaril : (R. J.) A 11, 10 u. (Stefan) MuAm 51, 17 — ***Besprechungen:*** Boito : Critiche e cronache musicale (a. par.) RaM 5, 2 — Mahling: Musikkritik (Hamburger) DaMu 6, 6.

Kröhne, Paul s. Thomas.

Kröncke, H. s. Orchester.

Krohn, Ernst C. s. Reinagle.

Krohn, Ilmari s. Vergleichende Musikwissenschaft (Bespr).

Kroll, Erwin s. Musikfeste, Oper (Uraufführungen), C. M. v. Weber (Bespr.).

Kroll, Oskar s. Instrumentenkunde.

Krone, Max T. s. Musikerziehung (Tagungen).

Kroyer, Theodor s. Notation.

Krudewig, P. s. Gesang (Bespr.).

Krueger, Karl s. Schalk.

Krüger, Theodor s. Aufführungspraxis, Herausgeber.

Kubelik, Jan — (Celeda) HV 12, 5–10 — K. skladby pro housle (Celeda) HV 12, 6/7.

Kuck, Margarethe s. Musikerziehung (Lehrer).

Kügler, Hermann s. E. Th. A. Hoffmann.

Kühn, Walter s. Musikerziehung u. (Lehrer, Bespr.), Thomascik.

Kuhe, Ernest s. Brahms.

Kuhlau, Friedrich — (Michelsen) M 99, 3 — To 36, 13 — Nachtrag zum 100. Todestag (Landau) ZfM 14, 6 — Aus K.s Leben (Müller) DMMZ 54, 14.

Kundera, Ludvik s. Kvapil.

Kunstwissenschaft — Pensieri sulla vita e sull' arte (Boch) RaM 5, 1 — Unparallel parallels (Caro-Delvaille)E 10, 1 — What music means to great literary figures (Ewen) MuC 103, 23 — Die Widersprüche im Schönen und ihre harmonische Einigung in der Kunst (François)

Schluß folgt im nächsten Heft

{Fortsetzung: Zeitschriftenschau}

BB 55, 1 — Die Entdramatisierung der Künste (Gutman) Mel 10, 5/6 — Der Nutzwert von Kunst (Maier) Sch 5, 11 — Parallélisme de la musique et de la littérature (Maurois) Che 13, 97 u. T 11, 2 — Die Weihnachtsmusik der Maler (Sachs) MK 24, 3 — Das ästhetische Erlebnis (Weichelt) NW 59, 15/16 — Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? (Wiesengrund-Adorno) Sch 5, 2.

Kurka, W. s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).
Kurthen, Wilhelm s. de Monte, Palestrina.
Kuryllo, Adam s. Instrumentenkunde.
Kuttin, Franz s. Musik (versch. Städte).
Kutznitzky, Hans s. Instrumente (Cembalo), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikerziehung (Schuloper, Tagungen), Musikfeste, Musikpflege, Paul (Bespr.), Schütz (Feste), Spohr, Virtuose.
Kvapil, Jaroslav — (Kundera) T 11, 4 — Seznam skladeb K. (Kundera) T 11, 5.
Kvet, Jan s. Sedlacek.
Kwalwasser, Jacob s. Komponist, Musikerziehung.
Kysela, Frantisek s. Oper (Inszenierung).

L

Laban, Rudolf von s. R. Wagner (Bayreuth), Tanz (Tänzer).
Lach, Robert s. Gesang (Bespr.), Vergleichende Musikwissenschaft (Bespr.).
Lachmann, Robert s. Haydn, Mechanische Musik (Schallplatte).
Lacroix-Novaro, Yves s. Bibliothek.
Lade, Ludwig s. Rundfunk (Tagungen).
Lahiri, Sarat s. Vergleichende Musikwissenschaft.
Lambert, Constant — (Evans) Che 12, 95.
Lambertus, Fr. s. Gregorianik.
Lambrino, Telemaque — (Théodoropoulos) MX 1931, 29.
Lamm, Paul s. Mussorgsky.
Lampridès, G. s. Chor (Kirchenchor).
Lancellotti, Arturo s. Battistini, Berlioz.
Land, Helen R. s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Landau, Anneliese s. Händel, Kuhlau, Musikorganisation (Geschichte), Rundfunk (Bespr.), Zeitschrift (Zeitschriftenschau).
Landé, Franz s. Musikerziehung.
Landgraeber, Hermann s. Graduale.
Landormy, Paul s. Chopin, Fauré, Rossini, Schmitt.
Landowska, Wanda s. Chopin.
Landré, Jeanne s. Musikfeste.
Landré, Willem — (Wierts) Sy 14, 1.
Landré, Willem s. Konzertwesen, Orchester.
Landry, Lionel s. Goethe.
Lang, Paul Heinrich s. Haydn.
Lange, Ernst s. Oper (Uraufführungen).
Lange, Fritz s. J. Strauss.
Langheinrich, Franz s. Nikisch.
Lanner — s. J. Strauss.
Larsen, Jens Peter s. Herausgeber, Instrumente (Orgel-Bespr.).
Lasch, Gertrud s. Gesang (Technik).
Lassus, Orlandus di — (Meuer) S 89, 40 — MKK 1931, 9.
Lattuada, Felice — „Die Zierpuppen" (Heymann) NW 59, 21.
Latzko, Ernst s. J. S. Bach, Orchester (Geschichte), Rundfunk, R. Wagner (Bayreuth).
Laugs, Robert s. Chor (Sängerfeste).
Lauhöfer, Fritz s. Musikpolitik.
Laurencie, L. de la s. Brune, Gebrauchsmusik (Bespr.).
Laute — s. Instrumente — Gitarre.
Lautrup, Charles s. Nielsen.
Laux, Karl s. Boehe, Chor (Sängerfeste), Musik (versch. Städte), Oper (Uraufführungen).
Lavauden, Therese s. Instrumente (Schlagzeug).
Lebede, Hans s. R. Wagner (Bespr.).
Lechantre s. Kirchenmusik (Schulen).
Lechthaler, Josef s. Kirchenmusik.
Lederer, Joseph s. Orchester.
Lee, Markham E. s. Grieg, Tonpsychologie.
Lefébrure, Yvonne s. Chopin.
Legge, Robin H. s. Kreisler, Rosenthal.
Legge, H. Walter s. Musikfeste.
Lehár, Franz s. Operette.
Lehnen, Hans s. Lied (Volkslied).
Leib, Walter s. Haydn.
Leichsenring, Hugo s. Instrumente (Tagungen).
Leichtentritt, Hugo s. Akustik (Elektro-Akustik), Byrd (Bespr.), Gurlitt, Haydn, Musikfeste, Oper (Bespr.), Pfitzner, Purcell (Bespr.), Weill, Windt.
Leifs, Jon s. Goethe, Graener, Kritik, Zeitgenössische Musik, Stil (Nationalstil).
Leisegang, Herbert s. Gebrauchsmusik.
Leistner, Erich s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Leiwering, H. s. Liturgie.
Lemacher, Heinrich s. Kirchenmusik, Lied (geistlich), Othegraven.
Lempfert, Herbert s. Instrumente (Orgel).
Lendvai, Erwin — Der Psalm der Befreiung (Ewens) DS 24, 4 — L. u. sein „Lob des Waldes" (Kaubes) DS 23, 31.
Lenth, s. Musikpolitik, Oper (Geschichte), Schubart.
Lentz, Piet s. Instrumente (Cello).
Lenz, Lydia s. Instrumente (Klavier-Bespr.).
Leo, Sophie Augustine s. Musik (versch. Städte).
Leonhardt, Eva s. Musikerziehung (Schulmusik).
Leonin — Zur Leonin-Perotin-Frage (Handschin) ZfM 14, 6 — Zur Melodiebildung L.s u. Perotins (Schmidt) ZfM 14, 3.
Lert, Ernst s. Mozart.
Leshie, Shane s. Tanz (Bespr.).
Levin, Rudolf s. Chor (Kirchenchor).
Levis s. Musik (versch. Länder).
Levy, Ernst s. Musikästhetik.
Lévy, René s. Musik (versch. Länder), Musikfeste, Pfitzner.
Lew, Emanuel s. Musikpolitik.
Lewin, Gustav s. Oper (Uraufführungen).
Lichtenebert, B. s. Instrumente (Violine).
Liebau, Arno s. Akustik (Elektro-Akustik), Dirigent, Haydn, Kaun, Musik, Zeitgenössische Musik, Sonate.
Liebermann-Rosswiese, Erich s. Rundfunk.
Liebleitner, Karl s. Dirigent (Chorleiter).
Liebling, Leonard s. Bibliothek.
Lied — (s. a. Goethe) — ***geistlich:*** (s. a. Schulmusik) — Das neue Gesangbuchlied auf das Christkönigsfest (Alt) K 32, 3/4 — „Maria zu lieben" (Bowin) MS 61, 10 — „Es ist ein Ros entsprungen" (Dauffenbach) MS 62, 6 u. (Gotzen) MS 61, 12 — Vom Gassenhauer zum Kirchenlied (Humpert) K 32, 3/4 — Das geistliche Solo-

lied (Lemacher) GBl 56, 2 — Nesto o himnoloskoj literaturi Luzickih Srba (Krawc-Schneider) SvC 25, 5 u. 26, 1 — Vom geistlichen Vlokslied (Lubrich) SbeK 63, 4/5 — Die rhythmische Gestalt der Singweisen in den neuen Gesangbüchern (Wallis) MuK 4, 2 — ***weltlich:*** (s. a. Hymnus) — El „Himno de Riego" (Atznar) BM 4, 37 — O slowenskou hymnu (Cernik) HSK 3, 9/10 — Das Sonnwendlied (Hensel) LV 1931, 3 — Irrtümer in der herkömmlichen Erklärung von Lutherliedern (Herold) ZeK 10, 3 — Kratochilné pisné vpruské okupaci Prahy r. 1866 (Hula) HSK 4, 3 — Philologisches zum Locheimer Liederbuch (Loewenstein) ZfM 14, 6 — Zu Isaacs und Senffls deutschen Liedern (Osthoff) ZfM 14, 4 — Osterspiele und Osterlieder (Pudor) DS 24, 13 — Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuches (Rosenberg) ZfM 14, 2 — Weihnachtslieder: Weihnachten im Lied (F. W. B.) Schw 13, 23 — Das deutsche Weihnachtslied im Mittelalter (Becker) DS 23, 51 — Weihnachten im Lied der Neuzeit (Dauffenbach) MS 61, 12 — Weihnachtslieder (Martell) DMMZ 53, 51 u. (Reimérdes) Sti 26, 3 u. (Storck) Zek 9, 11 u. DMZ 62, 52 — Advent und Weihnachten im altdeutschen Volksliede (Rollberg) ZeK 9, 11 — Weihnachtslieder (Storck) Zek 9, 11 — Weihnachtliches Singen (Stuckenschmidt) Se 8, 50 — Weihnachtsfest und Weihnachtslied (Thomas) Sg 8, 2 — Bozicne popijevke kod Bunjevaca (Tumbas) SvC 25, 6 — Unsere Weihnachtslieder DMZ 62, 52 — ***Volkslied:*** (s. a. Dirigent, Erk, Jazz, Schulmusik, Volksmusik) — Kritik von Schulkindern (Baresel) Mpf 2, 3 — Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn (Bartok) MdA 14, 2/3 — Volkslied und Schlager (Berten-Jörg) Co 12, 5 u. DS 23, 35 — „Hier hab ich so manches liebe Mal" (Börner) DMZ 62, 23 — Canti della laguna e del mare (Chiereghin) MO 13, 6 — I candi della Sardegna (Cocchi) MO 13, 10 — Wesen und Ursprung des Volksliedes (Danckert) MK 23, 12 — Six basque folkssongs (Gallop) MMR 61, 726 — Zur Erneuerung des Volksliedes (Grunsky) ZM 98, 9 — Die Auferstehung der deutschen Volksmusik in Walter Reins Bearbeitungen (Hanft) BdM 7, 1/2 — Der singfreudige Frankenweber (Heimann) ASZ 32, 6 — Das Volkslied als Grundlage des Musikverständnisses (Hogrefe) Tow 4, 3 — Gebt dem Volke das Volkslied zurück (Koepp) Chm 6, 3 — Wandernde Melodien (Koepp) DV 33, 9/10 — Vom Bänkelsängerlied in einer heimatlichen Volksliedersammlung (Lehnen) PW 39, 5 — Die Entwicklung des Volksliedes (Moser) Se 8, 23 u. 24 — Lieder der Sathmarer Schwaben in Rumänien (Moser) DV 33, 6 — Ännchen von Tharau (Müller-Blattau) ZS 4, 12 — Quo Vadis? (Nennstiel) DS 24, 15 u. 16 — Das deutsche Volkslied in Siebenbürgen (Nutz) DS 23, 39 — Sang, Klang und Tanz im Volksmunde (Reiterer) DV 33, 7 — Auf verklingenden Spuren (Sambeth) Kr 9, 5 — Volkslied und Kontrapunkt (Vignau) DS 23, 37 u. To 35, 40 — Der Wildschütz im Älplerlied (Webinger) DMMZ 53, 35 — Wie ein Volkslied entsteht (Wickenhauser) DV 34, 3 — Nekoliko kolenda iz Dalmacije (Zaninovic) SvC 25, 1–5 u. 26, 1 — Gibt es eine Wiederbelebung des Volksliedes? (Zoder) DV 33, 9/10 — Weihnachtliche Musik im Volk (Zoder) MK 24, 3 — ***Besprechungen:*** — Gibbon: Melody and Lyric (Dieren) MMR 61, 727 — Houstan-Péret: Chants populaire du Brésil (G. F.) RMI 38, 3 — Hummel: Bibliographie des weltlichen Volksliedes in Niederösterreich (Klier) DV 34, 1/2 — Landau: Das einstimmige Kunstlied C. Kreutzers (Mies) ZfM 14, 6 — Mersmann: Musikalische Volksliedforschung (Tiersot) RMus 15, 40 — Moser: Das Volkslied in der Schule (Pulikowski) KM 3, 10/11 — Schultz: Joh. Vesque von Püttlingen (Mies) ZfM 14, 6 — Das Volksliederbuch für die Jugend (Wetzel) MpB 53, 4 — Ein neues Liederbuch des Redemptoristenordens (Stäblein) MS 61, 10 — Novi „kantual" na vidiku SvC 26, 2 — Neuausgaben: Draga: 303 Weihnachtslieder (Luta) ZfAe 25, 3 — Möller: „Das Lied der Völker" Bd 12 (Bartok) Uj 11, 3 u. ZfM 13, 11/12 u. 14, 3 u. (Möller) ZfM 14, 2 — Moser: Das Liederbuch des Arnt von Aich (Rosenberg) ZfM 14, 2 — Pinck: Verklingende Weisen Bauer) ZfM 14, 4 — Reichenbach: Bicinia Germanica des Georg Rhau (Rosenberg) ZfM 14, 2.

Liepmann, Klaus s. Instrumente (Violine).

Ligniez, Katharina s. Musikerziehung (Tagungen).

Lilienthal, Herbert s. Musikerziehung u (Lehrer).

Limbach, Reinhard s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Linde, Hans s. Rundfunk (Schulfunk).

Lindner, Gerhard s. Mechanische Musik (Tonfilm).

Linschotten, Strick van s. Chor (Kinderchor).

Lipphardt, Walther s. Liturgie.

Lissa, Zofja s. Akustik (Bespr.), Instrumente (Klavier-Bespr.), Komponist (Bespr.), Mechanische Musik (Bespr.), Musikerziehung u. (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Rhythmik (Bespr.), Rundfunk (Bespr.)., Theorie (Bespr.), Tonpsychologie (Bespr.).

Liszt, Franz — (s. a. Tausig) — (Baumann) K 32, 2 — (Zuckerkandl) MfA 294 — Zum 120. Geburtstag: (F. W. B.) ASZ 32, 11 u. DMMZ 53, 44 u. (Rosenwald) S 89, 43 — L.s Requiem für Männerchor (Keldorfer) DS 23, 48 — Uraufführung der „Rumänischen Rhapsodie" (Krause) S 90, 2 — L. u. die Frauen (Kretschmer) Schw 13, 13 — Das L.-Haus in Weimar (Stier) Sti 25, 12 — ***Besprechungen:*** Boissier: L. als Lehrer (Baresel) Mel 10, 8/9 u. (Bronarski) KM 3, 10/11 — Heinrichs: Der Sinn der Lisztschen Programmusik (Zentner) MK 24, 4 — Raabe: L. (Grunsky) BB 55, 2 u. (Weingartner) AMZ 58, 49 u. (Unger) ZM 99, 1.

Liturgie — (s. a. Bibliothek, Choral, Kirchenmusik, Instrumente-Orgel) — Der musikalische Wert des Reim-Offiziums zu Ehren des hl. Antonius von Padua (Bruning) GBl 55, 8/9 — Fragmente eines Vollmissales Codex Vatic. lat. 10645 (Dold) Lj 10 — Maria Laach u. Klosterneuburg als Mittelpunkte liturgischer Erneuerung (Drinkwelder) MS 61, 6 — Neue Neu-

menfunde (Dreimüller) GBl 55, 8/9 — La Liturgie et la musique (Gastoué) MSa 37, 3 — Was erwarten wir Jungen von der liturgischen Bewegung? (Gebhardt) MuK 4, 1 — Worauf es ankommt (Goller) MD 19, 4/5 — Das sonntägliche Hochamt (Hilber) Ch 57, 2 — Zum Feste der Divisio apostolorum (Hug) Lj 10 — Das Te deum im Festgottesdienst (Klause) ZfK 14, 1 — Die L. des Johannes Chrysostomus (Kriessmann) MS 61, 10 — Weihnachtsliturgie u. Weihnachtsspiel (Leiwering) MS 61, 12 u. (Lipphardt) Sg 8, 2 — Zur Neugestaltung des Hauptgottesdienstes in Thüringen (Löffler) Zek 9, 7 — Classification des formes liturgico-musicales dans le Chant-Grégorien (Lucas) MSa 38, 1 — Zusammenarbeit beim liturgisch-kirchenmusikalischen Ausbau des Gottesdienstes (Nerlich) KK 1931, 107 — Les éléments participant à l'exécution du chant liturgique et leur classification (Nuffel) MSa 39, 1 — Liturgijsko pjevanje (Preprek) SvC 26, 1 — Die Aufgabe der liturgischen Bewegung (Ritter) MuK 4, 2 — Die evangelische Sonntagsfeier (Ritter) MSfG 37, 2/3 — Volksliturgische Bewegung (Schaller) MS 61, 6 u. (Schnabel) MD 20, 1 u. 4 — Rottenburger und Diözesansynode und Volksliturgischer Gesang (Schaller) MS 61, 10 — Fach- und Volkskurse (Schwake) MS 61, 7 — Volksliturgische Bewegung im Rheinland (Schwake) MS 61, 9 — 36 u. 66 liturgische Taten (Schwake) MD 20, 2 — 2 Blätter eines Sakramentars (Siffrin) Lj 10— Alleluia et verset alleluiatique (Staquet) MSa 38, 1 — L'alleluia du 5e dimanche après la Pentecôte (Staquet) MSa 38, 2 — Der Gesang als Faktor der aktiven Teilnahme an der L. (Stenta u. Goller) MKK 1932, 4 — Liturgische Gottesdienste (Stier) SBeK 62, 10 — Die liturgische Bewegung und der Kirchenmusiker in der Dorfkirche (Thomas) MuK 3, 5 — Offertorium oder Einlage? Ch 56, 10.

Lobaczewska, Stéphanie s. Chopin, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Rhythmik (Bespr.), Rundfunk (Bespr.), Stil (Bespr.), Strawinsky (Bespr.).

Lockwood, Elisabeth M. s. Dibdin.

Loebenstein, Frieda s. Musikerziehung.

Löbmann, Hugo s. Chor, Dirigent (Chorleiter), Gesang u. (Phonetik, Technik), Instrumente (Orgel), Musikerziehung (Methode), Zeitschrift.

Löffler, H. s. Liturgie.

Loesch, Ilse s. Tanz (Choreographie).

Loewe, Carl — (Sickert) MuMi 12, 1 — L., der Gesangpädagoge u. Oratorienkomponist (Bolt) Chm 5, 12 — Ein unbekannter Brief L.s (Klanert) AMZ 58, 38 u. Or 8, 14 — L.s Beziehungen zu Goethe (Richard) Ha 23, 3 — L., der Meister der deutschen Ballade (Rosenwald) S 89, 49.

Loewenstein, Herbert s. Lied (weltlich).

Lohrenz, Karl s. Komponist (Komponiermaschine).

Lohuis, Gilbertus s. Kirchenmusik (Schulen).

London, Kurt s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Long, L. s. Kirchenmusik.

Long des Clavières, s. Charrière.

Longaud, Félix s. W. Mahler.

Loomis, Clarence s. Oper.

Loon, Otto Glastra van s. Musikpflege.

Loos, Franz s. Goethe, R. Wagner u. (Bayreuth).

Lopatnikoff, Nicolai — (Pines) W 1931, 2 — op. 12 u. op. 15 (Wolfurt) MK 24, 3.

Lorenz, Alfred s. J. S. Bach (Bespr.), Stil (Bespr.), Theorie (Bespr.).

Lorenz, Robert s. Kritik.

Lothar, Mark — (Koenigsgarten) Op 1931/32, 14 — „Lord Spleen" (Heymann) NW 59, 23.

Lott, Walter s. Schaller.

Lourié, Arthur s. Mozart, Musik (versch. Länder).

Lowe, Egerton C. s. Musikwissenschaft.

Lubrich, Fritz s. Lied (geistlich), Theorie.

Lubszynski, Günther s. Rundfunk.

Lucas, Clarence s. Instrumentensammlung, Kirchenmusik.

Lucas, L. s. Liturgie.

Luciani, S. A. s. Stil (Nationalstil).

Ludwig, Franz s. Grimm.

Lütjen, H. s. Musikorganisation (Erziehung).

Lütschg, Wsswolod s. Mussorgski (Bespr.), Musikpolitik.

Lugmayr, Karl s. Tanz (Volkstanz).

Luin, E. J. s. Fedeli, Kirchenmusik (Geschichte).

Lully, Jean Baptiste — „Le mariage forcé" et „L'amour médecin" (Prunières) RM 12, 120 — *Neuausgaben:* „Cadmus et Hermione" (g.) RaM 4, 3 u. (Heinzen) MK 23, 11.

Lunn, Sven s. Aufführungspraxis, Folkloristik.

Luta, Vasile Gh. s. Lied (Bespr.).

Lux, E. s. J. S. Bach.

Lyra, Justus — (Wehle) DS 23, 34.

M

Maag, Otto s. Musikfeste.

Macan, Karel Emanuel — K. Vydani Macanova Kvarteta (Suk) T 10, 9/10.

Mac Dowell, Edward — „Peterborough idea" (MacDowell) MQ 18, 1 — MacDowell's protesting demon (Robinson) AM 23, 92.

Mac Dowell, Marian s. MacDowell.

Machabey, Armand s. Beck, Hindemith, Machault, Milhaud, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikwissenschaft, Theorie (Tonalität).

Machault, Guillaume de — (Machabey) RM 12, 115.

Macpherson, Stewart s. Musikerziehung.

Maddy, Joseph E. s. Dirigent.

Madrigal — (s. a. Chor-Literatur) — Contributo alla storia del Madrigale (Engel) RaM 4, 5 — *Neuausgaben:* Boghen: Vincentio Galilei: Dal Secondo Libro de Madrigali (Einstein) ZfM 14, 5 — Weismann: Gesualdo di Venosa: 8 Madrigale für 5stg. Chor (Einstein) ZfM 14, 5.

Madulf s. Kirchenmusik (Schulen).

Maecklenburg, Albert s. Goethe, Mendelssohn, Tonpsychologie, C. M. v. Weber.

Maerker, Bruno s. Instrumente (Orgel-Bespr.).

Maginty, Edward A s. Hymnus (weltlich), Kirchenmusik.

Mahler, Gustav —(s. a. Bruckner) — (Fleischmann) Che 13, 100 — (Hannema) Sy 15, 1 — (Holländer) MQ 17, 4 — De Symphonieen (Ablaing) Sy 14, 9—11 — M. in seinem Werke (Felber) MK 24, 2.

Mahler, Wilhelm — Le concerto pour clavecin et orchestre (Longaud) Rd'A 5, 49.

Mahrenholz, Christhard s. Musikorganisation (Kirchenmusik), Schütz.

Maier, Hansgeorg s. Kunstwissenschaft.
Maillart, Aimé — Ouvertüre zu „Glöckchen des Eremiten" (André)Mc 12, 1.
Maine, Basil s. Kritik, Musikfeste, Oper, Walton.
Malecek, Anton Rud. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Malinowski, Ernst s. Instrumente (Glocke).
Malipiero, Francesco — (s. a. Zeitgenössische Musik) — Cantari alla Madrigalesca (Pannain) RaM 5, 1 u. (Prunières) RM 13, 122 — M. (Redlich) MdA 14, 2/3 — M. dramaturgue lyrique (Redlich) RM 12, 120 — M.s new musical definitions (Sala) MuC 103, 20.
Mandoline — s. Instrumente.
Mang, Walter s. Instrumente (Flöte).
Mangeot, André s. Goosens.
Mangold, Karl Armand — Eine vergessene Tannhäuser-Oper (Wörner) AMZ 58, 52.
Mann, Hans s. Rundfunk (Schulfunk).
Mannheimer, Ernst s. J. S. Bach, Musikästhetik, Stil (Zeitstil), Theorie (Tonalität).
Mansfield, Orlando A. s. Kirchenmusik, Pleyel.
Mantuani, Josip s. Hochreiter.
Marcelli, Nino s. Orchester (Geschichte).
Marel, V. s. Skuherskeho.
Maric, Branko s. Instrumentenkunde.
Mark, Jeffrey s. Sibelius.
Markevitch, Igor — Rébus (Prunières) RM 13, 122.
Marschall, Bernhard s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Marschner, Carl Wilhelm s. Beethoven.
Marschner, Heinrich — Aus M.s Kapellmeisterzeit (Mello) DMZ 62, 51.
Martell, Paul s. D'Albert, Goethe, Haydn, Instrumente (Klarinette), Lied (weltlich), Notation, Orchester (Geschichte), Oper (Opernhaus, Geschichte), Schumann.
Martens, Arn. s. Haydn.
Martens, Hans A. s. Instrumente (Flöte), Quantz.
Martens, Heinrich s. Musikerziehung (Schulmusik).
Martienssen, Franziska s. Gesang u. (Unterricht).
Martin, T. L. s. Holst, Stil (Zeitstil).
Marzynski, Georg s. Musikfeste.
Masbach, Fritz s. Graener.
Mascagni, Pietro — „Pinotta" MO 14, 4.
Mascagni, Pietro s. Verdi.
Maschke, Ernst s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Mason, Daniel Gregory s. Brahms, Haydn.
Matetic-Ronjgov, Ivan s. Kirchenmusik.
Matschinsky, O s. Dirigent (Chorleiter).
Matthay, Tobias s. Instrumente (Klavier).
Matthes, René s. Metrik.
Matthes, Wilhelm s. Chor (Sängerfeste).
Mattheson, Johann — (Petzolt) MK 23, 12 — (Witt) AMZ 58, 39 u. Ha 22, 8.
Matthias s. Instrumente (Ocgel).
Matton-Painpare, Juliette s. Musikfeste.
Matzke, Hermann s. Kříčka, Oper (Uraufführungen).
Mauck, E. s. Gesang.
Maurois, André s. Kunstwissenschaft.
Maurus, Peter s. R. Wagner.
Maxim, Joachim s. Tanz (Kulttanz).
Mayer, K. Ludwig s. Haydn, Oper, Pfitzner, C. M. v. Weber.
Mayer, Karl Theodor s. Chor (Kirchenchor), Philipp.
Mayer, Otto s. Musikpflege.
Mayer-Reinach, Albert s. Joachim, R. Wagner.
Mayfarth, William C. s. Musikerziehung (Lehrer).
McClanahan, Richard s. Musikerziehung (Schulmusik).
McConathy, Osborne s. Musikerziehung (Lehrer).
McGill, Anna Blanche s. Volksmusik.
McIntyre, Jan s. Gesang.
McKinney, Howard s. Musikerziehung.
McNaught, W. s. Musikerziehung (Methode).
Meister, Richard s. Musikerziehung (Lehrer).
Meistergesang — Meistersinger u. Meistergesang im alten Nürnberg (Plonka) SSZ 25, 10.
Melchert, Max s. Oper (Uraufführungen).
Melichar, Alois s. Goethe, Musikpflege.
Mellichamp, Nell v. s. Musikerziehung (Lehrer).
Mellis, Harald s. Ballade.
Mello, Alfred s. Auber, J. Chr. Bach, Goethe, Instrumente (Flöte, Klavier), Marschner, Mechanische Musik, Romberg, R. Wagner.
Melodie — De Melodie (Andriessen) Gre 56, 1.
Melodram — Recitation with music (Becker) MuC 104, 6 — „Palla de' Mozzi" di Marinuzzi (Ciampelli) MO 14, 4.
Mendel, Arthur s. Musik (Bespr.).
Mendelssohn Bartholdy, Felix — M.s Orgelstimmen zu Händelschen Werken (Fellerer) Hj 4 — Goethe und M. (Maecklenburg) Ha 23, 2.
Mendl, R. W. S. s. Komponist.
Menezes, Julieta Telles de s. Musik (versch. Länder).
Menge, Max s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Mengelberg, Willem — (Zonderland) Sy 14, 4.
Menth, Bruno s. Goethe, Instrumente (Violine), R. Wagner.
Merbach, Paul Alfred s. Goldoni, Janaček, Meyerbeer, Musikorganisation (Geschichte).
Merian, W. s. Mozart (Feste), Musikwissenschaft (Bespr.).
Merritt, Grace s. Gesang (Methode).
Mersmann, Hans s. Mechanische Musik (Schallplatte), Zeitgenössische Musik, Musikgeschichte (Bespr.), Musikpflege, Zeitschrift.
Mertens, H. s. Chor.
Messe — (s. a. De Monte, Zuccalmaglio), De Kinder-Mis (Adrichem) Gre 56, 6 — Missa populi (Staub) Ch 56, 6 — Die Kyrialgesänge der gewöhnlichen Sonntage GBl 55, 10 — ***Literatur:*** Anerio: Die missa „octavi toni" in neuem Gewande (Bäuerle) MKK 1931, 10/11 — Boslet: „missa solemnis" MKK 1931, 6 — Haas: Volksmesse (Zentgraf) MD 19, 3/4 — Hartmann: „Te Deum laudamus" (Hartmann) GBo 47, 8/9 — Lechthaler: Missa „gaudens, gaudebo" (Söhner) MD 20, 3 — Lemacher: Missa „i. h. Sti. Libori" (Hatzfeld) GBo 47 8/9 — Scheel: „missa populi" (Baumer) Ch 56, 12 u. (Staub) MKK 1931, 6 — Neue Männerchormessen (Hatzfeld) GBl 56, 1.
Messner, Joseph — (Baumann) K 32, 5.
Metastasio, Pietro — M. musicista (Bonaventura) MO 14, 1.
Metrik — Jedon zvlastny sposob znacenia piesni (Krasko) HSK 3, 9/10 — O cteni casomernych versu (Krejci) HSK 3, 8 — Vom Wesen der Synkope (Matthes) SMpB 20, 14 u. 15.
Mette s. Berufsmusiker.
Meuer, Adolph s. Lassus, Volbach.

Meulen, Jef van der — (Gilson) RMB 7, 19.
Meyer, Alfred s. Zeitschrift.
Meyer, Ernst Hermann s. Musik (versch. Länder).
Meyer, Joachim H. s.R. Wagner (Briefe).
Meyer, Kathi s. Bibliothek.
Meyerbeer, Giacomo — Die Tochter M.s (Bienenfeld) MK 23, 9 — La première de „Robert der Teufel" (Prod'homme) M 93, 48 — M. (Rosenwald) S 89, 37 — La mort de fille de M. RMB 7, 14 — „Die Hugenotten": (Einstein) MdA 14, 2/3 — (Hirschberg) S 90, 5 — (Schwers) AMZ 59, 5 — Entstehung u. Würdigung (Kapp) BIS 12, 7 — Meine Neubearbeitung der „H." (Kapp) BlS 12, 7 — Die Wandlungen des Hugenotten-Librettos (Merbach) BlS 12, 7 — ***Besprechungen:*** Kapp: M. (Fehling) MK 24, 3.
Michael, Theodor s. Instrumentation.
Michelsen, Fritz s. Kuhlau.
Middelschulte, Wilhelm s. Theorie (Bespr.).
Mies, Paul s. Ballade (Bespr.), Brahms (Bespr.), Chor u. (Männerchor), Goethe, Händel, Kirchenmusik, Lied (Bespr.), Musikerziehung (Schulmusik), Musikgeschichte (Bespr.), Variation, Zuccalmaglio.
Miesner, Heinrich s. Ph. Em. Bach, J. Chr. Bach, Fr. Bach.
Miessner, Hanns s. Goethe.
Miessner, W. Otto s. Musikerziehung (Lehrer).
Migot, Georges — M. et la tradition française (Choisy) RM 13, 123.
Migot, Georges s. Chopin.
Miketta, Janusz s. Musikerziehung.
Miklas, Wilhelm s. Haydn.
Mila, Massimo s. Filmmusik, Verdi, Veretti.
Milhaud, Darius — „Maximilian": (Chantavoine) M 94, 3 — (Chase) MuAm 52, 2 — (Collaer) RMB 8, 3 — (Fugmann) MK 24, 5 u. S 90, 3 — (Jarosy) AMZ 59, 3 — (Heymann) NW 61, 3 — (Machabey) RM 13, 124 — (Milhaud) MdA 13, 6/7 — (Prunières) RM 13, 122 — (Schwerké) MuC 104, 5 — (Stefan) MdA 14, 1 — (Strobel) Mel 11, 2 u. SMZ 72, 6 — MO 14, 4 — Wiedergeburt der historischen Oper? (Strobel) Sch 5, 9/10.
Milhaud, Darius s. Milhaud.
Militärmusik — Begriff und Wert der deutschen M.-M. (Kandler) DMMZ 53, 47 — Die Musikmeisterlaufbahn im Reichsheer (Schmidt) DMMZ 53, 26 — Wie alt ist die deutsche M.-M.? (Schmidt) Auf 1932, 3 — Aus der Geschichte der M.-M. (G.-u.) Schw 14, 6 — ***Marsch:*** Ein Marsch von Blankenkurg (Bergen) DMMZ 53, 50 u. SZI 21, 2 — Der M. bei Klaviermusik (Eichler) DMZ 63, 1 — How to play a march (Pryor) MuC 103, 13 — ***Besprechungen:*** Kandler: Die kulturelle Bedeutung der deutschen M.-M. (H.) DMMZ 54, 7.
Millenkovich-Morold, Max s. R. Wagner u. (Bespr.).
Miller, Gotthard s. Rundfunk (Funkhaus).
Milligan, Harold Vincent s. Kirchenmusik.
Milne, Forbes s. Musikerziehung (Schulmusik).
Miraglia, Biagio s. Bellini.
Miramon Fitz-James, B. de s. Kirchenmusik.
Mirska, Marie s. Beethoven.
Misch, Ludwig s. Beethoven, Theorie (Bespr.).
Mittmann, Paul s. Haydn.
Mlinar-Cigale, Fran s. Kirchenmusik.
Moberg, Carl-Allan s. Gregorianik u. (Bespr.).
Mocquereau, Dom A. — „Nombre musical grégorien" (A. L.) Gre 56, 9.
Möckel, Otto s. Instrumente (Violine).
Mölders s. Chor (Knabenchor).
Moellendorff, Willi von — (F. H.) DMMZ 54, 9 u. SZ 26, 2 — (Stege) ZM 99, 3.
Moellendorf, Willi von s. Akustik, Dirigent (Chorleiter), Musikgeschichte, Theorie (Harmonielehre).
Möller, Heinrich s. Konzertwesen, Lied (Bespr.), Mussorgsky.
Mönnig, Richard s. Musikerziehung (Tagungen).
Moes, Eberhard s. Rundfunk.
Mojsisovics, Roderich von s. Goethe, Musikästhetik, Oper (Uraufführungen).
Moissl, Franz s. Chor (Kirchenchor).
Moissl, Gustav s. Musikerziehung u. (Bespr.), Rundfunk (Schulfunk).
Moissl, Rudolf s. Haydn.
Molinari, Bernardino — (Saint-Cyr) RD 2, 6.
Moll, A. s. Gesang (Unterricht).
Mollowitz, Käte s. Musikerziehung (Geschichte).
Moniuszko, Stanislaus — „Verbum nobile" u. „Flis" (Krause) S 89, 33/34.
Monnikendam, Marius s. d'Indy.
Montagu-Nathan, M. s. Ysaye.
Monte, Philippus de — La messe „La dolce vista" (Borren) MSa 37, 4 — La Messe de Nuremberg (Borren) MSa 38, 3 — De Monte et la publication de ses oeuvres (Closson) MSa 38, 2 — Dédicace élogieuse à M. en 1592 (Doorslaer) MSa 37, 4 — Le livre IV des Madrigaux à 4 voix (Doorslaer) MSa 38, 4 — Livres VII des motets à 5 voix (Doorslaer) MSa 38, 2 — „Quaternis vocibus" (Kurthen) GBl 55, 8/9 u. (Nuffel) MSa 38, 1 — Sa vie et son oeuvre (Nuffel) MSa 38, 3.
Monteverdi, Claudio — Carl Orff u. seine M.-Neugestaltung (Redlich) W 1931, 2 — ***Neuausgaben:*** Malipiero: Tutte le opere di M. (Tiersot) RMus 15, 40.
Montgomery, Franz s. Instrumentenkunde.
Montolin, Placido de s. Rhythmik.
Moody, C. H. s. Kirchenmusik.
Mooser, R. Aloys s. Oper (Geschichte).
Morales, Olallo s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Morgan, Russell V. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Morgenroth, Alfred s. Chor (Literatur), Dirigent (Chorleiter).
Morris, Reginald Owen — M. as teacher (Duncan-Rubbra) MMR 61, 729.
Morris, R. O. s. Aufführungspraxis (Bespr.).
Mortensen, Otto s. Konzertwesen.
Moser, Hans Joachim s. Händel, Instrumente (Klavier-Bespr.), Joachim, Kirchenmusik, Lied (Volkslied), Musikästhetik, Musikerschutz (Aufführungsrecht), Musikerziehung u. (Schulmusik, Schuloper), Musikorganisation (Bespr.), Pfitzner, Praetorius, Schütz (Bespr.), Stoltzer, Theorie (Tonalität), R. Wagner (Bayreuth).
Moser, Hugo s. Lied (Volkslied).
Moser, Paul s. Instrumente (Orgel).
Mousset, Philippe s. Gregorianik.
Mowe, Homer s. Gesang u. (Unterricht).
Mozart, Wolfgang Amadeus — (s. a. Haydn, Scho-

bert, Sinfonie) — M. (Cervesato) MO 13, 11 — (Storck) Ha 22, 8 — M.s Librettist: Abbé Lorenzo da Ponte (Bienenfeld) BlS 12, 5 — Die Legende von M.s Ermordung (Countouroff) MX 1931, 35/36 — M. u. die Volksmusik (Economides) MX 1931, 29 — M.s Handschrift u. Niederschrift (Einstein) MK 24, 1 — M. in Nederland (Elsenaar) Sy 14, 2 — M. u. sein Vater (Decsey) MK 24, 1 — Der Gartenfriedhof des Mozartschen Starls (Deutsch) MK 24, 1 — 2 Scherzkanons von M. u. Haydn (Deutsch) MK 24, 1 — Mozart-Drucke (Deutsch u. Oldman) ZfM 14, 3 u. 7 — Promenades avec M. (Ghéon) RM 13, 124 — M.s letzter Gang (Gleichen-Russwurm) MK 24, 1 — Der Vortrag einiger Motive u. Stellen in Werken M.s (Heuss) ZM 98, 8 — De „verwaarloosde" Muziek van M. (Hutschenruyter) Sy 14, 5 — M. a my (Krejci) T 11, 4 — Was M. verdiente (L.) Schw 14, 2 — Variazioni su M. (Lourie) RaM 4, 6 — M. ve 20. stoleti (Paumgartner) T 11, 4 — M.s Durchführungsharmonik (Reich) MK 24, 1 — Eine Imitation von M.s Offertorium „Sub tuum praesidium" (Rosenthal) ZfM 14, 5 — Eine unbekannte M.-Messe in C? (Rosenthal) ZfM 14, 5 — Ein verschollener Brief M.s (Schenker) KW 44, 10 — Das Katholische bei M. (Schmid) SMZ 71, 22 — M.s Kirchenmusik (Schneider) MD 19, 9/10 — Der wirkliche Sinn von M.s Kunst (Selzer) NDS 5, 12 — Zur Phantasie in c-moll (Seywald) Scho 8, 3 — M. im Kabarett (Stein) MK 24, 5 — M. — das Zerrbild der Bourgeoisie u. — die Wirklichkeit (Stiebler) ASZ 32, 6 — Vom Knaben M. (Storck) Quel 81, 5 — Mozart-Suite (Tenschert) MK 24, 1 — M. u. seine Zeit (Wolfurt) NT 3, 4 — M. et son style Dis 5, 2 — M. et le clavecin et le pianoforte Dis 5, 1 — „Cosi fan tutte: (Strauss) BlS 12, 5 — Die opera buffa: „C. f. t." (Lert) BlS 12, 5 — „Don Givanni": Wieder eine Übersetzungssünde (Cahn-Speyer) AMZ 58, 46 — Die Posaunen im „D. G." (Einstein) SK 1931, 9 — „Reich mir die Hand mein Leben" (Heinemann) AMZ 58, 34/35 — Die Ouvertüre (Weidemann) DMMZ 53, 35 — „Die Entführung aus dem Serail": (Hertzmann) Sch 5, 1 — „Figaros Hochzeit": Die Frage der Übersetzung (Anheisser) MK 24, 1 — Die neue Übersetzung von Anheisser (Anheisser u. Herzfeld) NW 61, 4 — Eine neue Übersetzung (P.) RuH 1, 10 — „Idomeneo": Bearbeitung von R. Strauss: (Hirschberg) MfA 293 — (Kralik) MK 23, 9 — (Reich) MMR 61, 726 — (Tenschert) RM 12, 116 — Bearbeitung von Wolf-Ferrari: (Bartels) MK 23, 11 — „König Thamos": M.s Musik zu „K. Th." (Tenschert) S 89, 25/26 — „Titus": (Souper) MMR 61, 728 — „Zauberflöte": Gedanken zur „Z." (Brichta) S 89, 50 — Der „Z." 2. Teil (Brües) NT 4, 3 — Das Orchester in der „Z." (Nef) SMZ 71, 14/15 — ***Mozart-Feste:*** Basel, 2. Mozart-Fest: (Ehinger) SMZ 71, 11 — (Maag) ZM 98, 6 — (Merian) AMZ 58, 23 — (Reiner) MK 23, 10 — Salzburger Festspiele 1931: (Tenschert) MK 24, 1 — Würzburg: 10. Mozart-Fest: (Friedel) ZM 98, 8 — (T. H.) MKK 1931, 8 — (Huber) AMZ 58, 28/29 u. S 89, 29/30 — ***Besprechungen:*** Hussey: M. (Wellek) ZM 98, 7 — Morold: M. (Baser) MK 24, 1 — Tenschert: M. (Fehling) MK 24, 1 — Neuausgaben: Soldan: Klavierauszug von „Figaros Hochzeit" (Einstein) ZfM 14, 2 — „Idomeneo" u. „Il rè Pastore" (Perl) MK 24, 1.

Mougin, Stéphane s. Jazz.

Mucke, A. s. Musikerziehung (Schulmusik).

Müller, Edmund Joseph s. Rundfunk.

Müller, Erich H. s. W. Fr. Bach.

Müller, Ernst s. Orchester (Geschichte).

Müller, Franz X. s. Bruckner.

Müller Fritz s. J. S. Bach, Instrumente (Bratsche, Flöte), Instrumentenkunde.

Müller, Georg s. Instrumente (Flöte), Kuhlau.

Müller, Günter s. Zelter.

Müller, Herbert H. E. s. S. Wagner.

Müller, Johannes s. Zeitgenössische Musik.

Müller, Robert Franz s. Haydn.

Müller, Rudolf s. Bibliothek.

Müller von der Werra, Friedrich — (Röntz) DS 23, 46.

Müller-Blattau, Josef Maria s. Lied (Volkslied), Musikerziehung (Musikgemeinschaft), Musikpolitik, Theorie (Kontrapunkt).

Müller-Freienfels, Richard s. Musikpsychologie.

Müller-Rehrmann, F. s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Müller-Söllner, s. Gesang.

Müllner, Hans s. Oper (Opernhaus).

Münnich, Richard s. Musikerziehung (Lehrer, Schuloper), Musikgeschichte (Bespr.).

Muhlack, Ernst s. Rundfunk (Schulfunk).

Mulder, Hermann s. Konzertwesen (Programm).

Muller, Joseph s. Haydn.

Mumm, Carl s. Musikerziehung (Schulmusik).

Munro, Isobel s. J. S. Bach (Bespr.).

Mursell, James T. s. Musikerziehung (Schulmusik).

Museum — L'erigendo Museo del Teatro reale dell' Opera in Roma (Angelis) MO 14, 4 — Das deutsche Sängermuseum (Plonka) DS 23, 26.

Musik — L'idée européenne et les musiciens (Brunet) ReMo 42, 15. Aug. — Wesen und Wirkung der M. (Liebau) Schw 14, 5 — Neue Dichtung über die M. (Nadel) Mel 10 5/6 — Words and music (Turner) StN 1, 6 — ***Musik verschiedener Länder:*** (s. a. Zeitgenössische Musik, Musikerziehung, Musikgeschichte, Stil) — ***Afrika:*** Musizierendes Afrika (Schmidt-Lamberg) Mel 11, 2 — ***Amerika:*** Coup d'oeil sur la musique américaine Dis 4, 7 u. (Lévy) NRev 54, 471 — Nord-Amerika: La musique américaine (Bauer) RM 12, 117/118 — Die Eingewanderten (Cowell) Mel 10, 8/9 — The music that is broadcast (Haggin) MT 1932, 1070 — Musikpflege im heutigen Nordamerika (Harmans) MK 23, 11 — La musique au Canada française (Keysner) RMB 7, 14 u. 23 — Amerikanisches Musikleben (Kleiber) SK 1932, 1 — Musikleben in Canada (Kresz) S 90, 15 — Veduta di musica Americana (Pannain) RaM 5, 2 — Musicisti Nord-Americani (Roggeri) RMI 38, 3 — What I found in America (Saerchinger) MuC 103, 25 — Early encouragements to american composers (Salter) MQ 18, 1 — New music in America (Stuckenschmidt) MuC 103, 11 — The contemporary scene in American music (Thompson) MQ 18, 1 — Süd-Amerika: Das Musikwesen in Chile

(Kock) AMZ 58, 32/33 — Musiciens et folkloristes d'Amérique espagnole (Menezes) RM 12, 117/118 — Rhythmes et figures du Brésil Saussine) RM 12, 117/118 — ***Belgien:*** L'école belge (Hoérée) RM 12, 117/118 — ***Bulgarien:*** Muzicki zivot u Bugarskoj (Bersenev) SvC 25, 2 — ***China:*** Muizekcorpsen en muziekleven in China (Heymans) Mc 11, 6 — Some aspects of music in China (Levis) MuC 102, 2672 — ***Deutschland:*** German music on the breadline (Heinsheimer) Gre 10, 3 — Deutsche Musik im Ausland (Karpfen) S 89, 40 — Coup d'oeil sur les musiques allemandes d'aujourd'hui (Machabey) RM 12, 117/118 — Neue Initiative im Ruhrgebiet (Raskin) Mel 10, 5/6 — Musik im Rheinland (Unger) ZM 98, 6 — ***England:*** British music abroad (Dent) MMR 61, 731 — Englische Musik (Dent) A 11, 6/7 — The path of British music in France (Calvocoressi) MMR 62, 734 — L'école anglaise contemporaine (Demarquez) RM 12, 117/118 — La situation musicale en Angleterre (Green) RM 12, 119 — Musiksituation in England (Green) MdA 13, 5 — Musikalische Eindrücke einer Englandreise (Isler) SMpB 20, 17 — ***Frankreich:*** Géographie de la France musicale (Bachelin) M 93, 30 u. 31 — L'Espagne dans la musique française (Chalupt) RM 13, 123 — Les tendances de la jeune école française (Prunières) RM 12, 117/118 — ***Griechenland:*** Die Musik in Griechenland (Polycrates) MX 1931, 30/31 — Die Musik in Kreta (Zographakis) MX 1931, 30/31. — ***Holland:*** Nouvelles musiques néerlandaises (Sanders) RM 12, 117/118 — ***Italien:*** Aspetti della situazione musicale in Italia (Gatti) RaM 5, 1 — La musique italienne moderne (Gatti) RM 12, 117/118 — Italien (Gatti) Mel 11, 1 — Musikpflege im neuen Italien (Reinboth) Or 8, 18/19 — ***Japan:*** La musique au Japan (Gil-Marchese) RM 12, 120 — ***Litauen:*** Lettländisch-Litauische Musik (Greiser) MK 23, 11 — ***Polen:*** La jeune musique polonaise (Glinski) RM 12, 117/118 — O nauczaniu muzyki w dawnej Polsce (Feicht) Muzy 9, 1/2 — ***Rumänien:*** De la musique roumaine (Enesco) RM 12, 117/118 — ***Rußland:*** (s. a. Mechanische Musik, Rundfunk, Tanz Verlag) — Musik der Nationen (Boguslawsky) MdA 13, 8/10 — Vom russischenMusik-Alltag (Engel) MK 23, 11 — Russian orchestral music (Evans) MuMi 11, 10 — Zeitgenössische Musik in Rußland (Kountourof) MX 1931, 32 — Perspectives de l'école Russe (Lourié) RM 12, 117/118 — Musikfest in der Sowjetunion (Meyer) Mel 10, 10 — Insegnamento ed educazione musicale delle masse nella Russia Sovietica (Rotoli) RD 2, 6 — Musik in der Ukraine (Rudnyckyj) MdA 13, 8/10 — Under the red flag (Schlee) MM 10, 3 — Musik einer neuen Welt (Weiss) MdA 13, 8/10 — La démocratisation de la musique en Soviétie Dis 5, 2 — ***Schweiz:*** Schweizer Musikgeschichte (Disch) SMZ 71, 13 — ***Skandinavien:*** Musiciens nordiques (Hetsch) RM 12, 117/118 — ***Spanien:*** Konzertreise durch Spanien (Arrau) Mel 10, 10 — Moderne spanische Musik (Subira) MK 23, 11 — ***Tschechoslowakei:*** La jeune musique yougoslave (Grgochevitch) RM 12, 120 — La musique tchécoslovaque d'après guerre (Probus) RM 12, 117/118 — Boletin musical en la republica Checoeslovaca BM 4, 37 — ***Türkei:*** Le visage musical de Byzance (Gastoué) RM 13, 123 — ***Ungarn:*** Racines et renouveau de la musique hongroise (Haraszíti) RM 12, 117/118 — Musique hongroise, art tzigane et chanson slovaque (Kmoch) RMB 7, 12 u. 13 — ***Musik verschiedener Städte: Aussig:*** Musikpflege in Aussig 1931 (Kuttin) A 12, 2 — ***Berlin:*** Musikquerschnitt (Connor) LW 8, 12 — Berliner Musik 1931 (Gutman) MdA 14, 1 — ***Genf:*** Neue Musik in Genf (Tappolet) Mel 10, 10 — ***Leipzig:*** Musikkultur in Leipzig (r.) A 12, 4 — ***London:*** Musical London one hundred years ago (Hand) MuC 104, 7 — ***Mannheim:*** Spiegel der Provinz (Laux) Mel 11, 4 — ***München:*** (s. a. Musikfeste) — Arbeit in München (Büchtger) Mel 10, 5/6 — ***Paris:*** Pariser Notizen (Caby) Mel 11, 3 — Musical life in Paris 1817—1848 (Leo) MQ 17, 3 — Pariser Eindrücke (Schmid) Mel 10, 10 — ***Prag:*** Tschechische Musik in Prag 1930/31 (Bartos) A 11, 6/7 u. 1931/32 A 12, 4 — ***Salzburg:*** (s. a. Musikfeste) S.s Stellung in der Musikgeschichte u. im Musikleben der Gegenwart (Tenschert) ZM 98, 8 — ***Wien:*** Krise in Wien? (Stefan) MdA 14, 1 — ***Besprechungen:*** Auda: La musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège (L. T.) RMI 38, 2 — Bartok: Ungarische Volksmusik (Dieren) MMR 61, 731 — Erlanger: La musique arabe (Gastoué) RMus 15, 40 — Farmer: A history of arabian music to the 18 century (L. T.) RMI 38, 3 — Hadow: English music (Walker) MMR 61, 728 — Howard: Our American music (Mendel) MM 9, 1 — Luadi: Il rinnovamento musicale Italiano (m. m.) RaM 5, 2.

Mechanische Musik — Muzyka w niebezpieczenstwie (Hubermann) Muzy 9, 1/2 — Musiker contra Musikmaschine (Mello) DMZ 62, 27 — Musik u. Mechanismus (nn) DMZ 62, 45 — Walzenmusik einst und jetzt (Reichmann) DTZ 30, 4 — Produktive Kräfte der mechanischen M. (Schünemann) MK 24, 4 — The Superpiano (Spielman) MuC 103, 18 — Die Situation der mechanischen M. (Stege) ZM 98, 6 — Leierkastenmusik (Stein) MK 23, 11 — Baiting the beak (Stone) Sb 12, 3 — The music of automats and adolescents (Turner) StN 1, 2 — Critique et musique mécanique Dis 4, 10 — ***Schallplatte:*** (s. a. Musikerschutz-Urheberrecht, Musikpflege, Rundfunk) — Siegt die mechanische Musik über die natürliche? (Bergen) KpM 1, 10 — Die Sch. in USSR (Braudo) MdA 13, 8/10 — Die Sch. im Dienste der musikalischen Urteilsbildung (Heinemann) DTZ 30, 4 — Sch. gegen Glockengeläut, Theater u. Konzertsaal (Hennings) Or 9, 5 — Sch. u. Presse (Holde) DTZ 30, 4 — Musik des Orients auf der Sch. (Hornbostel) MK 23, 11 — Kulturaufgaben der Sch. (Koch) MdA 13, 6/7 — Schallplattenindustrie u. Kulturplatte (Koch) DTZ 30, 4 — Die Sch. im Musikalienhandel (Limbach) DTZ 30, 4 — Das Werden der Sch. (London) AMZ 58, 41 — Elektrische Schallplattenwiedergabe (London) DTZ 30, 4 — Sch. u. politische Weltanschauung (Mersmann) Mel 10, 7 — Die Zukunft der Musik (Noack) SK 1932, 1 — Herstellung von Sch.

durch den Musikliebhaber (Noack) MdA 14, 1 — Oper auf Platten (Pohl) NW 59, 19 — Sch. u. Komponist (Strawinsky) DTZ 30, 4 — Orster oder Sch. (Voigt) DMZ 62, 33 — Ältere Musik auf Sch. (Zobeley) ZfM 14, 2 — Das Draloton-Sch.-Selbstaufnahme-Verfahren DIZ 32, 18 — Le disque et l'histoire de la musique Dis 4, 7 u. 9 — Les erreurs de l'industrie gramophonique Dis 4, 6 — Zukunftsfragen der Sprechmaschine DIZ 33, 2 — Schallplatte und Kirchenmusik: (G. B.) GBo 47, 6 — (Kamlah) DTZ 30, 4 — (Marschall) MKK 1931, 8 — (Tittel) Chb 4, 2 u. 5, 2 — Disques grégoriens (Kreps) MSA 39, 1 — Mechaniese muziek en liturgie (Smit) Gre 56, 12 — Schallplatte und Musikerziehung: (s. a. Musikerziehung) — Grammofonen og musikundervisningen (Gregorsen) DaMu 6, 5 — Die Sch. im theoretischen Unterricht (Guttmann) A 12, 2 — Die Sch. auf der musikpädagogischen Tagung in Stuttgart 1931 (Klingenbeck) MK 23, 9 — Sch. u. Privatmusikunterricht (Koch) DTZ 29, 12 — Gegen die Sch.-Musik in der Schule (nn) DMZ 62, 50 — Einstimmige Musik auf Sch. (Rabsch) Mpf 2, 4 — Die Sch. im Privatunterricht (Schubert) DTZ 30, 4 — Sch. zur Einführung in die französische Musikstunde (Wichmann) Mpf 2, 4 — ***Tonfilm:*** (s. a. Oper) Musik u. Bewegung im T. (Bernhard) DTZ 29, 17 — T. u. Musik (Biermann) MK 24, 4 — — Kritische Betrachtungen zum T. (Brockt) AMZ 58, 32–35 — T. in USSR (Bronstein) MdA 13, 8/10 — Abrechnung mit dem T. (Gürster) NT 4, 3 — Das musikalische Niveau im T. (Heymann) NW 60, 18 — Technische Grenzen des T. (Leistner) A 12, 2 — Graphomusik (Lindner) MK 24, 4 — Zonkovy film (Picha) T 11, 3 — Internationale Verflochtenheit der Tonfilmindustrie (Pluge) MK 24, 4 — Akustisch-musikalische Arbeit am T. (Passavant) Mpf 2, 4 — Auric als T.-Komponist (Preussner) Mel 11, 2 — Der T. von der Musik aus gesehen (Preussner) Mel 10, 7 — Neue Ton-Bild-Versuche (Preussner) Mel 10, 11 — Vom T. (Stein) MK 24, 2 — Die Filmkrise (Taussig) DMZ 62, 34 — T. u. T.-Recht (Westphalen) SchM 1930, 19 — Musik in optischer Gestaltung (Winckel) Mel 10, 11 — ***Tagung:*** Kultur-Schallplattentagung in Köln: (Tischer) DZ 32, 20 — (H. U.) ZM 98, 12 — ***Besprechungen:*** Coeuroy et Clarence: Le phonographe (Lissa) KM 3, 12/13 — Sachs: 2000 Jahre Musikgeschichte auf Schallplatten (Günther) KuS 2, 3 u. (Scholes) MT 1932, 1069 u. MuMi 12, 12 — Weiss: Phonographes et musique méchanique (Lissa) KM 3, 12/13 — Orientalische Musik auf Schallplatten (Lachmann) MK 24, 4 u. ZfM 14, 3.

Zeitgenössische Musik — (s. a. Chopin, Dilettant, Kirchenmusik, Konzertwesen, Musik versch. Länder u. Städte, Theorie) — Neue Klaviermusik (Apel) MK 24, 3 — Il raddoppio melodico nella musica moderna (Artom) RaM 4, 4 — Konservativer Gedanke u. neue Musik (Bartels) Zw 7, 9 — Neutöner (Baumann) MKK 1931, 6 — Die Situation der Musik (Butting) SozM 38, 1 — Muicus! quo vadis? (Cadman) Che 12, 95 — This business of extremism (Customer) MT 1931, 1066 u. 1068 — L'évolution de la musique (Dauge) M 93, 36 — Gestern, heute, morgen (David) Mel 11, 2 — Wird die Vierteltonmusik Gebrauchsmusik? (Dittmer) DMZ 62, 49 — The trend of modern music (Farjeon) MT 1931, 1065 u. 1066 — Haarspaltereien (Fellmann) Sch 5, 9/10 — Moderne Musik (Fellmann) Sch 5, 6 — Warum noch immer Krise der Neuen Musik? (Flechtner) MK 23, 9 — Atonalität u. Verdi-Renaissance (Gfeller) MdS 13, 11 — Youth leaves the vanguard (Heinsheimer) MM 9, 1 — Coloratura music today (Henry) MuC 103, 1 — The renaissance of choral music (Hoérée) MM 9, 2 — Neue amerikanische Musik (Hoffmann) AMZ 59, 9 — Moderni harmonie (Janeczk) T 11, 2 — Oberprimaner u. westhafte neueste Musik (Jeuckens) ZM 98, 9 — Tendencies in modern music (Johnston) SR 153, 3982 — Letzte Periode (Karpfen) S 89, 46 — Wo stehen wir? (Karpfen) S 89, 41 — Die moderne Musik im Jugendunterricht (Katz) DTZ 29, 12 — Ziele der jungen Generation (Kauffmann) Mel 10, 5/6 — Muzyka dawna a dzisiejsza (Kondracki) KM 3, 12/13 — Wspolczesna technika kompozytorska (Kondracki) Muzy 9 1/2 — Three italian modernists (Kramer) Che 13, 99 — Die Bedeutung der Altmeister für unsere Zeit (Krieger) MuK 3, 5 — Einschätzung neuer Werke (Leifs) DMZ 62, 39 — Musikalische Entseelung (Liebau) SMZ 20, 13 — Die geistigen Werte der neuen Musik (Mersmann) Mel 10, 8/9 — Die neue Musik u. ihre Texte (Mersmann) Mel 10, 5/6 — Neue Musik und neue Zeit (Nüll und Rosenberg) Mel 11, 2 — L'idea di classicismo nella musica contemporanea (Pannain) RaM 4, 4 u. 5 — Latin gaiety today (Petit) MM 9, 2 — Die Folklore in der modernen Musik (Pisk) AMZ 58, 39 — Hören u. Aufnehmen neuer Musik (Rohne) AMZ 58, 30/31 — L'esprit de la musique moderne allemande (Rosenwald) Rd'A 5, 45 — Zur „Neuen Musik" (Schrenk) ZO 4, 3/4 — De „nieuwe" en de „nieuwste" muziek (Stefan) DM 6, 6 — Modern Pan-American composers (Stefan) MuAm 52, 6 — De artistieke en maatschappelijke positie van den hedendaagschen componist (Straesser) DM 6, 7 — Brecht, Cocteau u. die Welt dazwischen (Stuckenschmidt) Sch 5, 13 — Hispanismo artistico y musica contemporanea (Subira) BM 4, 35 — We may dislike it, but it is here (Sussman) MuC 103, 18 — Neue Geistigkeit (Schaefers u. Müller) Mel 10, 12 u. (Trantow) Mel 10, 8/9 — The enemies of modern music (Trend) C 10, 41 — Die Musik in der Gegenwartskrise (Unterholzner) AMZ 58, 46 u. 47 — Exkurse zu einem Exkurs (Wiesengrund-Adorno) Sch 5, 9/10 — Neue Musik vom Blickfeld unserer Generation (Wörner) Mel 11, 4 — Stellung zur neuen Musik (Zimmer) DM 62, 52 — The new music in retrospect SR 151, 3938 — ***Besprechungen:*** Bücher: Bernard: Les tendances de la musique française moderne (m. m.) RaM 4, 5 — Casella: „21 + 26" (Bonavia) MMR 61, 730 — Desderi: La musica contemporanea (a. c.) RMI 38, 2 — Günther: Moderne Polyphonie (Freiheiter) KM 3, 10/11 — Kallenbach-Greller: Geistige u. tonale Grundlagen der modernen Musik (Haba) A 11, 10 u. (Schäfke) ZfAe 25, 3 —

Westphal: Die moderne Musik (Lobaczewska) KM 3, 12 13 — Instrumentale Musik: Achron: Kindersuite für Klavier (Günther) MK 24, 7 — Bachrich: op. 2 (Heinzen) MK 24, 7 — Berger: op. 28 (Altmann) MK 23, 12 — Broqua: Nocturne créole (Petit) RM 12, 115 — Bose: op. 27 (Heinzen) MK 24, 4 — Caltabiano: Preludi per orchestra (M. C.) BBm 7, 4 — Cantu: Sonata clavicembalistica (Amster) MK 23, 11 — Castelnuovo-Tedesco: Instrumental- u. Vokalwerke (m. m.) RaM 4, 4 u. Quartetto (Altmann) MK 23, 11 — Engelmann: op. 34 u. op. 35 (Wunsch) MK 23, 10 — Fiedler: op. 14 (Altmann) MK 23, 9 — Geier: op. 15 (Altmann) MK 23, 10 — Ghedini: Elegia drammatica (A. C.) RMI 38, 4 — Gianferrari: Quartetto (Altmann) MK 24, 7 — Goossens: Sonate Nr. 2 (Duncan-Rubbra) MMR 61, 731 u. 3 Greek dances (M. C. T.) RaM 4, 4 u. Concertino für Streichoktett (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 2 — Gretschaninoff: op. 113 (Silberstein) MK 23, 11 — Grimm: Suite für Cello u. Klavier (Seling) MK 23, 10 — Grosz: 2. Tanzsuite (Kerntler) MK 24, 2 — Harsanyi: Aria, cadence et rondo pour violoncello et orchestre (Hoérée) RM 12, 116 — Jemnitz: op. 26 (Westphal) MK 24, 7 u. op. 23 (Wiesengrund-Adorno) MK 24, 2 — Jesinghaus: op. 22a (Heinzen) MK 23, 11 — Krein: op. 25 (Prunières) RM 12, 116 — Lambert: Sonata per pianoforte (m. m.) RaM 5, 2 — Lorenzo: op. 24, 26, 29 (Herzfeld) MK 23, 11 — Maass: Musik für Kammerorchester (Bilke) MK 23, 10 — Martinu: 5 pièces br.ves BBm 7, 4 — Marx: op. 9 (Kerntler) MK 24, 2 — Medtner: op. 41 (Feller) MK 24, 3 — Mojsisovics: op. 40 (Wunsch) MK 24, 3 — Müller: op. 10 (Heinzen) MK 23, 12 — Pestalozzi: op. 51 (Heinzen) MK 23, 12 — Peurl: 5 Variationensuiten u. 2 Canzonen für Streichinstrumente (Seling) MK 23, 12 — Philipp: Suite pour 3 pianos (Machabey) RM 12, 116 — Pilati: Sonata in fa per violino e pianoforte u. Sonata in la per violoncello e pianoforte (m. m.) RaM 4, 4 — Porter: Musique de chambre (Prunières) RM 12, 115 — Poulenc: „Aubade" (Duncan-Rubbra) MMR 61, 731 — Raasted: Sonate für Violine u. Orgel (Seling) MK 23, 11 — Reidinger: op. 9 (Heinzen) MK 24, 2 — Reuss: op. 46a (Müller-Rehrmann) MK 23, 12 — Reuter: Altamerikanische Negerweisen (Felber) MK 24, 4 — Riisager: Sonate (Herzfeld) MK 23, 11 — Rocca: Interludio epico (f. b.) RMI 38, 3 — Schmitt: „Salambo" (Ferroud) RM 12, 116 — Schreuder: op. 7 (Baser) MK 24, 7 — Schubert: Sinfonietta für Orchester (Müller-Rehrmann) MK 24, 2 — Schulhoff: Jazz-Sonate (Altmann) MK 23, 11 — Seybold: op. 247 (Altmann) MK 23, 9 — Sonzogno: Lago di Braies BBm 7, 4 — Tansman: Toccata (Hoérée) RM 13, 124 — Trapp: op. 27 (Reich) MK 24, 7 — Turina: Quatuor en la mineur (F. F.) BBm 7, 4 — Wolfurt: Kleine Suite (Reich) MK 24, 7 u. op 19 (Wunsch) MK 24, 4 — Vokale Musik: Andriessen: „Maria zart" (Westphal) MK 23, 10 — M. Bach: 4 Lieder u. Quintett (Herzfeld) MK 24, 3 — Japanischer Frühling u. Narrenlieder (Herzfeld) MK 24, 5 — Gal: op. 37 (Wunsch) MK 24, 2 — Göhler: Rückert-Lieder (Bilke) MK 23, 10 — Greiser: op. 14 (Herzfeld) MK 24, 7 — Hausmann: 6 Kinderlieder (Kuznitzky) MK 23, 9 — Hirschberg: Volkslieder u. Lieder nach Zuckmayerschen Gedichten (Baser) MK 23, 9 — Kalnins: Lieder u. mehrstimmige Gesänge (Heinzen) MK 23, 11 — Kaminsky: Triptychon (Wunsch) MK 24, 4 — Kowalski: op. 14 u. 15 (Kuznitzky) MK 24, 3 — Krasa: „Die Erde ist des Herrn" (Steinhard) A 12, 4 — Krieg: 5 Lieder (Heinzen) MK 23, 10 — Lafite: 3 mythische Gesänge für eine Frauenstimme u. Bratsche (Heinzen) MK 23, 6 — Medtner: op. 52 (W. B.) Stw 6, 3 — Moos: Der Bauernvogt (Heinzen) MK 24, 7 — Müller: 90. Psalm (Baum) A 12 4 — Oldroyd: „Jhesu Christ" (G. G.) MT 1931, 1065 — Redlich: Apostelgesänge (Reich) MK 24, 2 — Röntgen: op. 99 (Heinzen) MK 24,2 — Roselius: op. 11 (Baser) MK 23, 10 — Siegl Eines Menschen Lied (Westphal) MK 24, 5 — Sporn: op. 25 u. 32 (Kuznitzky) MK 23, 9 — Stolzenberg: Dafnis-Lieder (Heinzen) MK 24, 3.

Musikästhetik — The fertility spot (Abraham) Sb 12, 3 — Die innere Verknüpfung von Wort u. Ton (Barth) SpS 19, 6 — Grillparzers M. (Brichta) S 89, 29/30 — Das fordernde Kunstwerk (Brust) AMZ 58, 45 — The basis of musical pleasure (Cowell) AM 25, 95 — Neue Kriterien — Neue Maßstäbe (Curjel) Mel 11, 3 — Heitere Musik (Dahms) BlS 12, 3 — Le sens de la mort chez les musiciens (Dauge) M 94, 12 u. 13 — Musik als Gefahr (Deubel) NT 4, 1 — Das tragische Gefühl in der Musik (Economou) MX 1931, 32 — Evolution in art: music (Hakking) Mu C 53, 17 — The element of repetition (Harris) MQ 17, 3 — Vererbung u. Umgebung (Herzfeld) A 12, 4 — O vyznamu imaginarnich tonu v parmonii (Janeček) HV 13, 1–3 — Zu Nietzsches M. (Karpfen) S 90, 2 — Musique et mathématique (Koechlin) RM 12, 115 — Musikverstehen (Költzsch) MK 23, 12 — Musik u. Bewußtsein (Levy) SMZ 71, 20–22 — M. der Gegenwart (Mannheimer) AMZ 58, 43 — Tonalität u. Kausalismus (Mannheimer) AMZ 58, 27 — Vom organischen Leben der Musik (Mannheimer) AMZ 59, 5 — Ein übersehener Musikästhetiker (Mojsisovics) AMZ 58, 44 — Gleichgewichtserscheinungen in der Musik (Moser) Aj 4 — Die Ästhetik der Streichinstrumente (Nopp) Gei 1, 1 — The purity campaign in music (Ould) Sb 12, 1 — Liberta estetica e concretezza storica (Pannain) RaM 4, 4 — Note sull' estetica musicale contemporanea in Italia (Parente) RaM 4, 3–6 — Moderne M. (Reich) SMZ 71, 18 — Redende Musik (Seipp) AMZ 58, 40 — Music appreciation (Smith) MuC 103, 3 — Pensées sur la musique (Suarès) RM 12, 115 — Kunstentartung u. Psychopathie (Thausing) AMZ 59, 14 — Die sogenannte Charakteristik der Tonarten (Unger) AMZ 59, 8–10 — Musique pure et musique descriptive (Vuataz) Schwj 5 — Music as art (Walton) Sb 12, 1 — Der Sprachgeist als Doppelempfinder (Wellek) ZfAe 25, 3 —

Analyse u. Interpretation (Westphal) MK 24, 5 — Widerlegungen (Wiesengrund-Adorno) MK 23, 9 — The three sides of music (Wotton) MuMi 11, 11 — De la valeur expressive du silence Dis 4, 5 — La musica e l'estetica RaM 5, 2— ***Besprechungen:*** Anschütz: Abriss der M. (Wellek) A 12, 1 u. ZfM 14, 2 — Gatz: M. in ihren Hauptrichtungen (Brust) AMZ 58, 25 — Kryzhanovsky: The Biological bases of the evolution of music (Pulikowski) KM 3, 12/13 — Mersmann: „Angewandte M." und „Musiklehre" (Balzer) DaMu 7, 3 — Meyer: Linie und Form (Hitzig) AMZ 59, 4 — Moos: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart (Scheffler) MK 24, 3 — Nadel: Der duale Sinn der Musik (Karthaus) MK 23, 12 — Musikästhetik in Quellenschriften (Weissenbäck) ZM 98, 8.

Musikalienhandel — Der deutsche Musikalien-Außenhandel im 1. Halbjahr 1931 (Schmidt) Mu 33, 28 — ***Geschichte:*** Vom Musikhändler Nägeli (Refardt) SMZ 71, 16/17 — Hans Georg Nägeli (Thomann) Schwj 5.

Musikerschutz — (s. a. Komponist, Musikorganisation-Verbände) — ***Aufführungsrecht:*** (Tischer) DZ 32, 18 — Aus der Praxis des Musikschutzverbandes (Bischoff) SchM 1932, 24 — Zur Tantiemenfrage der ernsten Musik (Butting) SchM 1931, 22 — Die Diktatur der Gema (Connor) WB 27, 21 — Die Höhe der Honorarsätze für Autorengeschützte Musikveranstaltungen (Derer) KpM 1, 10 — Vom musikalischen Aufführungsrecht (Hesse) DMMZ 53, 49 — Ein musikalischer Öltrust (Moser) ZM 98, 8 u. 10 — Musikaufführung u. Tantiemenpflicht (Plugge) ZO 4, 3/4 — Tantiemen! Tantiemen! (Stein) MK 23, 12 — Zur Tantiemenfrage (Stein) MK 24, 2 — Wieviel ist ein Komponist wert? (Storbel) Mel 10, 11 — Bericht der Hauptversammlung SchM 1930, 18 — Der Vertrag mit den Tonsetzergenossenschaften Dsj 7 — Der Vertrag mit Gema u. AKM SchM 1930, 18 — Geschäftsbericht der AFMA SchM 1931, 20 u. 1932, 23 — Komponist u. Aufführungsrecht SchM 1932, 23 — ***Urheberrecht:*** (s. a. Pfitzner) — Schutz den musikalischen Nachlässen (Altmann) ZM 99, 2 — Ausübende Künstler u. Schallplattenindustrie (Baum) AMZ 58, 30/31 u. 32/33 u. (Pringsheim) AMZ 58, 32/33 — Aktuelle Probleme des musikalischen Urheberrechts (Erffa) SchM 1931, 21 — Kämpfe um die „musique enrégistrée" (Junker-Fredrikshamm) AMZ 58, 28/29 — Forderungen für Reform des Urheberrechtsgesetzes (Pauli) SchM 1930, 17 — Wirtschaftskampf der ausübenden Künstler (Pringsheim) AMZ 58, 26 — Muziekauteursrecht Mc 11, 9 — Tondichter, die frei werden (r.) DMZ 63, 1 u. (weha) DMMZ 54, 4 u. Schw 14, 2 — ***Versicherung:*** De Ouderdomszorg van den particulieren muziekonderwijser (Drilsma) DM 6, 3 — Die Barbezüge des kranken Musikers (Potthoff) DMZ 62, 30.

Musikerziehung — (s. a. Akustik, Bibliothek, Kirchenmusik, Konzertwesen, Zeitgenössische Musik, Mechanische Musik, Musikorganisation, Oper, Rundfunk, Theorie) — Zu wenig M.! (Ast u. Schwers) AMZ 58, 25 — Musikalische Jugenderziehung u. Hausmusik (Bach) SMZ 71, 12 — Eindrücke in europäischen Ländern (Blensdorf) Mpf 2, 8 — The misdirected music student (Boyd) Mus 36, 10 — Overcoming fear of public performance (Campbell) Mus 37, 1 — Young audiences provide key to concert problem (Clarke) MuAm 52, 3 — K vyvoji hudebniho smyslu u ditete (Cmiral) HSK 4, 1–5 — Grundfragen der M. (Dankert) NDS 5, 7 — Die Aufgaben der Kunsterziehung in unserer Zeit (Deiters) Mpf 2, 5 — Unterrichtsreform u. Individualpsychlogie (Deutsch) AMZ 59, 15 — Neue Wege der M. durch Rundfunk (Dürre) Se 8, 45 — Leading the child on a search for the musical grail (Earhart) MuAm 51, 17 — Schülervorspiele (Epping) DTZ 29, 14 — Kinder über Kindermusik (Eyseren) DTZ 29, 14 — Zur Frage der „Schule" für den Instrumentalunterricht (Fehlbehr) Sg 8, 3 — Training children musicality (Ferebee) MuC 102, 2669 — Die musikalische Bildung u. die Zeitlage (Flitner) Mpf 2, 11 — Wurzeln u. Wege der Musikalität (Fodor) Quel 81, 5 — Vychovna moc hudby (Franek) HSK 3, 9/10 — Die Befreiung des Schöpferischen im Menschen (Gneist) Sg 8, 3 — Music of the Future – for whom? (Goltz) MuC 103, 20 — Rondes et chansons françaises (Gratia) M 93, 41 — Musikopdragelse og samfundet (Gregersen) DaMu 6, 9 — Nase detske koncerty v. r. 1922 (Gregor) HSK 4, 1 u. 2 — O vyucovani hudbe v Turecku (Halil) HSK 3, 7 — Klassikaal of individueel onderwijs? (Hoekstra) Sy 14, 8 — Om Musik og opdragelse (Hoffding) DaMu 6, 8 — Läßt sich bei der gegenwärtigen Wirtschaftslage Musikunterricht rechtfertigen? (Holde) W 1932, 2/3 — How extra-musical talents may be utilized for tempory support (Hull) MuAm 52, 6 — Gemeinschafts- oder Einzelunterricht? (Jahn) DMZ 62, 25 u. 26 u. (Mgs) DMZ 62, 28 — Über die wahre Art zu üben (Jahn) DMZ 63, 8 — Rozvoj harmonicke predstavivosti jako otazka pedagogicka (Janecek) HSK 4, 3 u. 4 — Oberprimaner u. Musik (Jeukens) Mpf 2, 3 — Moderne M. in England (Joachim) SMZ 72, 7 — M. am Klavier (Kelchner) AMZ 59, 12/13 — Das Kinderorchester (Kestenberg) Se 9, 5 — Musikalische Vorstellung u. musikalische Wirklichkeit (Kestenberg) Mpf 2, 11 — Het nieuwe muziekonderwijs in Duitschland (Klöverkorn) Gre 56, 7 u. 8 — Hudebni vychova v praksi (Kolar) HSK 4, 3 u. 4 — Die Zukunft musikalischer Reform (Kühn) Merz 8, 12 — Girls superior to boys musically (Kwalwasser) MuC 104, 5 — Elementare Gehörbildung (Landé) ToDo 6, 6 — Wozu Gruppenunterricht? (Lilienthal) AMZ 58, 36 — Z psychologji muzycznej dziecka (Lissa) KM 3, 10/11 — Eine Technik der Gehörbildung (Loebenstein) ToDo 6, 9 u. 10 — The question of musical appreciation (Macpherson) MT 1931, 1064 — Zum tonalen Aufbau des Liederbuches: „Mit Herz u. Mund" (Malecek) Quel 81, 9 — Ze statysttyki szkolnictwa muzycznego (Miketta) KM 3, 10/11 — Geistesgeschichte oder Kulturkunde (Moser) Mpf 2, 5 — Le rôle de la famille dans la formation musicale de l'enfant (Neuhaus) SMpB 21, 4 — Zadania pedagogji wobec nowych pradow w muzycznej tworczosci (Opienski) KM 3, 10/11 — Musik aus der Bewegung (Orff) DTZ 29, 17 — The

value of music in education (Ortmann) MuC 103, 9 — Berufsschulen (Pekelis) MdA 13, 8/10 — There are no secrets in training child wonders (Persinger) MuC 103, 23 — Aus der Praxis der Gehörbildung (Pfeffer) Mpf 2, 10 u. 12 — Die gegenwärtige musikpädagogische Lage (Preussner) Mpf 2, 8 — Musikpädagogische Reform in Frankreich (Preussner) Mpf 2, 8 — O hudebnosti a hudebnich projevech u deti se zretelem k hudebni pedagice (Racek) HSK 3, 9/10 — Die technische Ausbildung (Rehberg) W 1932, 2/3 — Individualpsychologie u. M. (Reich) Mel 11, 1 — Gruppen- bzw. Gemeinschaftsunterricht (Schmid) ZM 98, 12 — Musikpädagogische Grundfragen (Schmidt Maritz) SMpB 20, 19 — Musical appreciation (Scholes) MT 1931, 1061 u. (McKinney) MT 1931, 1062 u. (Porter) MT 1931, 1063 — Bildungsethos in der M. (Schrade) DTZ 29, 12 — Zur Systematik des Übens (Schubert) Aj 4 — Methoden u. Ziele des Musikunterrichts (Silberschmidt) DMZ 63, 11 — Muziekonderwijs aan kinderen (Tierie) DM 5, 10 — Schwedisches Singen (Torell) Mpf 2, 8 — Laienunterricht (Tugarinow) MdA 13, 8/10 — Hudebni vychova rozhlasem (Vetterl) HSK 1 u. 2 — Sinn der M. unserer Jugend (Vogel) W 1932, 2/3 — Bewußtmachen u. Verinnerlichen des Hörens (Wetzel) ZS 4, 6 — Warum Schulspiel? (Zeitler) Mel 10, 5/6 — Wo steht die M.? (Zuckermayer) Mel 10, 12 — Gemeinschaftswerbung — Gruppenmusikunterricht DTZ 32, 15 — ***Erlaß:*** Zur Förderung der Jugendmusikpflege (Reichenbach) Ha 22, 6 — Zur thüringischen Musikunterrichtsordnung vom 17. 2. 1932 DMZ 63, 12 u. 14 — ***Geschichte:*** Englische Musikerziehung des 19. Jahrh.'s (Mollowitz) Merz 8, 9—12 — Anschauungstafeln im Musikunterricht des 16. Jahrh.'s (Schünemann) Mpf 2, 9 — Die Spielschule des Comenius (Schünemann) Mpf 2, 3 — ***Kleinkind:*** Die musikalische Erziehung des Kleinkinds (Baer-Frissell) Quel 82, 1 u. 2 — Catering to moods in pre-school music lessons (Chappell) Mus 36, 6 — Firts steps in piano interest for the 3-year-old (Chappell) Mus 37, 1 — Dramatics to inspire young beginner in piano study (Chappell) Mus 37, 2 — Music vocabulary for the 3-year-old (Chappell) Mus 36, 11 — Playing the piano blindfold (Chappell) Mus 36, 8 — Showing the baby how sound is produced (Chappell) Mus 36, 12 — Transposition can be achieved even before the young child has mastered the scales (Chappell Mus 37, 4 — When two hands become ten fingers (Chappell) Mus 36, 7 — Die musikalische Ausbildung der Kindergärtnerin (Dispeker) Mpf 2, 3 — Musikerziehung des vorschulpflichtigen Kindes (Galle) KuS 2, 3 u. 4 — Primitive Musik u. Musikgefühl des K. (Panoff) Mpf 2, 5 — Kinder entdecken Musik (Weyl-Nissen) MK 24, 3 — De muzikale ontwikkeling der R.K. Jeugd (Wiel) Gre 56, 8 — ***Lehranstalten:*** Amsterdam's nieuw Conservatorium-gebouw (André) Sy 14, 10 — Praca wyzszej szkoly muzycznej (Barbag) KM 3, 10/11 — Sto let varhanicke skoly prazske (Hoffmeister) HV 12, 6/7 — Die Arbeit des Seminars für Volks- u. Jugendmusikpflege an der Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik (Jöde) Aj 4 — „The old Farm" (Land) Mus 36, 6 — 50 Jahre Königsberger Konservatorium der Musik (Maschke) S 89, 44 — Kungl. Musikaliska Akademiens ertsberättelse 1931 (Morales) STM 13, 1/4 — Die Musik in den Gymnasien (Oeconomou) MX 1931, 35/36 — I nuovi programmi ne' Conservatori (Perrachio) MO 13, 12 — Le conservatoire national de musique et de déclamation (Rabaud) M 93, 26 u. 29 u. 30 u. 33 — Sto let hudebniho ustavu Prokschova (Sebesta) HSK 3, 9/10 — Il Liceo G. B. Martini di Bologna (Vatielli) MO 13, 6 — ***Lehrer:*** Better music teachers (Dykema) MuC 103, 18 — Auf dem Wege zu neuen Form der Musikstaatsprüfung (Meister) MdOM 1, 2 — Wirtschaftsfragen des Musiklehrerstandes (Rott) DTZ 29, 11 — Silent teachers (Waters) MT 1931, 1064 — Privatmusiklehrer: A study of music student types (Boyd) Mus 36, 8 — Do Radio „piano lesson's" help the teacher? (Doern) Mus 36, 8 — Moderne Werbemethoden für den Privatmusikunterricht (Hoffmann) DTZ 29, 12 — Der wirtschaftliche Lebensraum des Privatmusiklehrerstandes (Just) DTZ 29, 14 u. 15 — Das Musikseminar zu Stettin (Kuck) DTZ 30, 4 — Seminarvorbereitung u. Privatmusiklehrerschaft (Lilienthal) AMZ 58, 23 — Can private teachers be lured into state associations? (Mayfarth) Mus 37, 2 — The music dealer has his say (McConathy) Mus 37, 4 — How to build a private class (Mellichamp) Mus 36, 6 — How the ecomonic slump has affected the music teacher (Miessner) Mus 36, 6 — Die Zulassung zur staatl. Privatmusiklehrerprüfung (Pringsheim) AMZ 58, 28/29 — Wer hilft dem Privatmusiklehrer? (Stege) ZM 98, 6 — Statistisches zur Wirtschaftslage des Privatmusiklehrers (Steinhauer) DTZ 29, 12 — Unterrichtserlaubnischein (Voigt) DTZ 29, 13 — Staatl. Privatmusiklehrerprüfung (Waltz) DTZ 29, 11 — Die Wirtschaftslage des freien Musiklehrerstandes DTZ 29, 13 — Schulmusiklehrer: Fachausbildung des Musik-Studienreferendars (Bieder) Mpf 2, 6 — Aufgaben der Musik an den Pädagogischen Akademien (Fischer) ZS 5, 1 — Die musikalische Ausbildung des künftigen Volksschullehrers (Hoffmann) Mpf 2, 9 — Das Studium der Schulm. am Institut für Kirchen- u. Schulmusik Königsberg (Kühn) Merz 8, 8 — Der Abbau (Münnich) ZS 4, 11 — Die Ausbildung der Musikreferendare (Münnich) ZS 4, 10 u. 5, 2 u. 3. — Das Schulmusikleherrstudium in Thüringen (Schmidt) DTZ 30, 4 — Die musikalische Ausbildung der sächsischen Volksschullehrer (Schmidt) SpS 19, 6 — ***Methode:*** Musical training through tonic sol-fa (Borland) MT 1932, 1068 — The professional musician and tonic sol-fa (Coward) MT 1932, 1069 — Fe-pa-To (Feldmann) Tow 4, 3 — Music study trough Solfege (Holl) Mus 36, 6 — Carl Eitz u. wir (Junker) MV 1, 1 — Klarheit über Eitz tut not (Löbmann) Merz 9, 2 — About tonic sol-fa (McNaught) MT 1931, 1065 u. 1066 — Die Tonindividualität als Quelle musikpädagogischer, spekulativer u. tonschöpferischer Irrtümer (Nennstiel) Merz 8, 8—12 — A sure musical foundation (Owen) MT 1931, 1060 — Het Solfege-Onderwijs (Proost) DM 5, 10 — Carl Eitz

u. Agnes Hundoegger (Stier) Merz 8, 8/10 — Erarbeitung des Liedgutes (Stier) ToDo 7, 3 — Zur Geschichte der Tonika-Do-Bewegung (Stier) ToDo 6, 7 — De resultaten der ward-methode (Vullinghs) Gre 56, 6 — The Question of Sol-fa (Whittaker) MT 1932, 1069 — De ned. St. Gregorius-Vereeniging en de opleding voor zangonderwijzer volgens de methode-ward Gre 56, 7 — ***Musikgemeinschaft:*** geistlich: Die Verantwortung der Singbewegung (Blankenburg) MuK 4, 1 u. (Hasse) MuK 3, 5 — weltlich: Ein Besuch bei Jöde (David) SMZ 71, 23 — Om den tyske Singbewegung, Singwochen (Deckert) DaMu 6, 8 — Singen mit Arbeiten in Mitteldeutschland (Donath) Kr 9, 3 — Wege der Volksmusikschule (Geraedts) Mpf 2, 8 — Die Singstunde (Jöde) ZS 4, 10 — Offenes u. geschlossenes Singen (Jöde) SpS 19, 9 — Die offene Singstunde (Jöde u. Schumann) Kr 9, 6 — Musik in der Jugendgruppe (Kurka) Kr 9, 7 — Collegium musicum (Müller-Blattau) CM 1, 1 — Der Sinn der Singgemeinden (Pallmann) Sg 7, 6 — Jugend- u. Laienmusik (Twittenhoff) Mel 10, 12 — ***Schulmusik:*** (s. a. Goethe, Lied) — Die Stoffauswahl in der Oberstufe (Alt) Mpf 2, 10 — Die gegenwärtige Lage des Schulmusikunterrichts (Ast) Sti 26, 3 — Musik u. Tanz im Schulturnen (Bamberger) Quel 82, 2 u. 4 — Music and its relation to the secondary education (Best) MuC 102, 2670 — Musik zur Schulfeier (Beumer) Scho 8, 6 — Musikerziehung auf der höheren Schule nach dem Sparerlaß vom 14. 9. 31 (Bieder) Mpf 2, 11 — „Apprecation" as the basis of school music (Birge) Mus 36, 9 — School room music (Birge) Mus 36, 10 — Großstadtjugend u. Volkskunst (Blaschitz u. Gielge) Quel 81, 7 — Ein rhythmisches Spiel (Blensdorf) Quel 81, 5 — O hudebni vychovu mladeze na skolach narodnich (Bohdanecky) HSK 3, 7 — Winning for music its rightful place in our schools (Boyd) MuAm 52, 3 — Die Bedeutung der Schulmusik im Rahmen des Musiklebens unserer Zeit (Braunfels) A 12, 1 — Establishing, concert centres in the nations schools (Clarke) MuAm 52, 6 — Umeni dirigentske na skole (Dedecek) HSK 4, 1 u. 3 u. 5 — Om uddannelsen af Sanglaerere til folkeskolen (Emborg) DaMu 6, 8 — Vermehrung der Gesangstunden an den Volksschulen (Enders) Quel 81, 6 — Organisace hudebniho skolstvi na stupni elementárnim (Flegl) HSK 3, 7 — Sprecherziehung im Elementarunterricht (Franke) SpS 20, 4 — Seventeen years of laboratory work in rural school music (Fullerton) MuC 102, 2670 — What should be the goal of school music? (Gleen u. Mursell) MuC 103, 22 — L'enseignement de la musique et du chant dans les écoles (Gratia) M 93, 27–29 — Anfänge der schulmusikalischen Erziehung (Günther) Mpf 2, 7 — „Verschulung" (Günther) DTZ 29, 16 — Archaische Stoffe im Schulmusikunterricht (Haas) Merz 9, 4 — Jazzmusik in der Schule (Haas) Merz 8, 7 — Das evangelische Kirchenlied im Schulmusikunterricht (Hartkopf) Merz 9, 1 — Musikunterricht, deutscher Aufsatz u. Schallplatte (Hilburg u. Mies) ZS 5, 4 — Choralpflege in der Schule (Hoppe) ZS 4, 8 — Rhythmische Erziehung u. Schreibunterricht (Huth) Merz 8, 9/10 — Primaner u. Volkslied (Jeuckens) Sti 26, 2–4 — Wir müssen die Grenzen finden (Jeuckens) Sti 26, 1 — Musikkultur im Rahmen des englischen Schullebens (Joachim) Mpf 2, 8 — Singweisen mit Tonartenwechsel (Malecek) Quel 82, 4 — Das Schicksal der deutschen Musik hat sich in der Schule entschieden (Martens) ZS 5, 1 — Is there no time for music study? (McClanahan) Mus 36, 10 — Musical appreciation in the early school years (Milne) MT 1931, 1066 — Music: shall beauty or dollars win? (Morgan) MuAm 51, 18 — Die Schulmusik zwischen Technie u. Ethos (Moser) ZS 5, 1 — Musik in der Volksschule (Moser) ZS 5, 4 — Rhythmikunterricht u. Musik (Nasty) Quel 81, 7 — Was steht dem deutschen Chorgesang bevor? (Protz) DS 24, 10 — Die Musik in der Reifeprüfung (Rüdel) Merz 9, 1 — Musikalische Arbeitsgemeinschaften auf der Oberstufe der höheren Lehranstalten Preußens (Rüdel) Merz 8, 7 — Zum Problem „Heimatlied" (Schattkowsky) ZS 4, 6 — La musique à l'école (Schoemaker) RMB 7, 17 — Meine Erfahrungen mit Brummern (Schopper) Quel 81, 11 — Schulmusikunterricht vor u. nach der Notverordnung (Seubel) ZS 4, 12 — De geschiedenis der schoolmuziek tot de XVIe eeuw (Smits) Gre 56, 6 u. 11 u. 12 — Het problem der schoolmuziek (Smits) Gre 56, 2 u. 3 u. 11 u. 12 u. (Bauer) Gre 56, 5 u. 6 — Musik u. Schule (Storck) DTZ 29, 16 — Do druheho roku vyucovani relatione obligatniho zpevu na strednich skolach (Svoboda) HSK 4, 1 — Die Oper in der Schule (Sydow) Mpf 2, 12 — Tanzthythmen im Schulliede (Tolxdorff) Merz 8, 8 — Musikleben in einem Landerziehungsheim (Trede u. Mumm) DTZ 29, 16 — The gap between music in schools and music in the homes (Tremaine) Mus 36, 7 — Musikunterricht u. Musikerziehung in der Volksschule (Werlé) Mpf 2, 7 — Theorie en practijk van de muzikale ontwikkeling der R. K. schooljeugd (Wiel) Gre 56, 6 — Die Stimmgabel im Musikunterricht (Winkelmüller) PW 39, 3 — Sparmaßnahmen in der Schulmusik u. ihre Folgen (Witzke) DTZ 29, 16 — Hudebnost a nase skoly (Zastera) HSK 3, 7 u. 8 — Instrumental-Unterricht: Neuzeitliche Methodik des Instrumentalunterrichts (Banauch) A 11, 8/9 — Mein Geigenchor (Ecke) PW 38, 17 — 20 piano lessons in a Grade school (Hall) Mus 37, 4 — Einführung in die Instrumentalmusik (Mucke) PW 39, 4 — Wie ich in meiner Klasse das Instrumentalspiel pflegte (Oesau) PW 38, 17 — Instrumente beim Musikunterricht in der Landschule (Porst) PW 38, 17 — Die Blockflöte in der Schule (Rabsch) Quel 81, 10 — Wir jazzen (Stoverock) PW 38, 17 — Unser Schülerorchester (Suppe) PW 38, 17 — 100% Landschulmusik (Wehnert) ZS 5, 4 — Vokal-Unterricht: The song class re-considered (Cunliffe) MT 1932, 1067–1069 — Training the national high school chorus (Dann) MuC 103, 13 — Mutation u. Chorgesang (Koetsier-Muller) ZS 4, 6 — Die Laut- u. Stimmbildungsübungen in der Volksschule (Schmeling) Sti 25, 9 — Singen nach Noten in der Grundschule

(Völkel) Sti 25, 10/11 — Schulkonzert: Skolni koncerty v Americe (Cerny) HSK 4, 5 — Die technische Durchführung der Schulkonzerte (Hörmann) Quel 81, 9 — Reform der Schulkonzerte (Kämpf) DTZ 29, 14 — Schulkonzerte (Oberborbeck) Mpf 2, 12 — Zur Frage des Schulkonzertes (Trezka) Quel 81, 4 — Schulkonzerte in der Volksschule (Zimmermann) ZS 5, 4 — Programme für Schulkonzerte Quel 81, 10 — Beispiele: Faustmusiken um u. nach Goethe (Bülow) Mpf 2, 12 — Mit den Handwerkern um die Wette (Dunkler) Quel 82, 1 — Auf zum Damberg! (Eggermann) Quel 81, 6 — Die Jäger blasen (Eggermann) Quel 81, 10 — Musikalische Heimbeschäftigung in der Mittelschule (Eggermann) Quel 81, 12 — Wir singen Melodien (Frenck) PW 38, 17 — Parodie (Hermann) ZS 4, 9 — Der Tod in der Kunst (Leonhardt) ZS 4, 11 — Ein Wiesenmärchen (Moissl) Quel 81, 7 — Eine Haydn-Gedenkstunde (Ockelmann) PW 39, 4 — Vom Stilwandel um 1750 (Pagel) ZS 4, 7 — Eine Querverbindung in Quarta (Trautwein) ZS 4, 10 — Literatur: Musik für Schülerchor u. -orchester (Bieder) Mpf 2, 10 — Neue Literatur für die Schule (Bieder) Mpf 2, 3 — ***Schuloper:*** Lehrstück und Schuloper (Günther) Mel 10, 12 — Jacobi: „Die Jobsiade": (Baum) A 12, 4 — (Ebel) DTZ 29, 16 — (Fischer) ZS 4, 11 — (Kuznitzky) MK 24, 7 — (Stuckenschmidt) Mpf 2, 9 — (Westphal) SMZ 72, 3 — Moser: „Der Reisekamerad": (David) SMZ 71, 22 — (Ebel) DTZ 29, 16 — (Gutman) Mel 10, 12 — (Hernried) Or 8, 21 — (Moser) ZS 4, 10 — (Münnich) ZS 4, 11 — (Seraph) ZM 98, 11 — Rabsch: „Die Brücke" (Rabsch) Se 8, 45 u. ZS 5, 1 — ***Ausstellung:*** Die musikpädagogische A. im Zentralinstitut für Erziehung u. Unterricht (Böhler) Mpf 3, 1 — ***Tagungen:*** Berlin: Fortbildungskurse für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Jugendleiterinnen (Dispeker) DTZ 29, 14 — Cleveland: (Krone) MuAm 52, 5 — Lausanne: 2. Anglo-American Music Education Conference: (Crook) MuC 103, 9 — (Kelterborn) SMpB 20, 18 u. 19 — (Mönnig) DTZ 29, 14 — Marburg: Musikpädagogische T. (Fischer) Mpf 2, 5 — (Unger) ZS 4, 7 — Pyrmont: T. des RDTM: (Daeglau) DTZ 29, 13 u. 14 — (Katz) Mpf 2, 6 — (Kuznitzky) MK 23, 11 u. Or 8, 16 u. S 89, 31/32 — (Schmieder) AMZ 58, 30/31 — (Unterholzner) DZ 32, 14 — Stuttgart: T. der Reichsfrauengruppe des RDTM: (Klengel) DTZ 29, 15 — (Ligninz) DTZ 29, 13 — Musikpädagogische T.: Die Schallplatte auf der Tagung (Klingenbeck) Mpf 2, 4 — ***Besprechungen:*** Briessen: Die Entwicklung der Musikalität in den Reifejahren (Lissa) KM 3, 10/11 — Daube: Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten (Oberborbeck) ZM 98, 8 — Deutsch: Individualpsychologie in der Musikerziehung (Abendroth) AMZ 58, 41 u. (Bach) SMpB 20, 21 u. (Cerny) MdOM 1, 4 u. (David) SMZ 71, 16/17 u. (Deutsch) SMpB 20, 21 u. 24 u. (Hoffmann) SMpB 20, 18 u. (Reich) A 12, 1 u. (Rössel) SMpB 20, 22 u. 23 u. (Wiora) Mpf 2, 8 — Dispeker: Praktische Musik im Kindergarten (Wicke) Mpf 3, 1 — Herget u. Wolf: Pädagogik für Musiklehrer (Barbag) KM 3, 10/11 — Jöde: Elementarlehre der Musik (Barbag) KM 3, 10/11 u. Musik und Erziehung (Barbag) KM 3, 10/11 — Lechner: Ein froher Weg ins Reich der Töne (Moissl) Quel 81, 6 — Meissner: Entwicklung des musikalischen Sinnes während des schulpflichtigen Alters (Lissa) KM 3, 10/11 — Moser: Grundfragen der Schulmusik (Kühn) Merz 9, 3 u. (Pringsheim) AMZ 58, 45 u. (Seywald) Scho 8, 6 — Paccagnella: I nuovi orientamenti della didattica e della pedagogia musicale (A. E.) RMI 38, 2 — Preussner: Allgemeine Pädagogik u. Musikpädagogik (Pulikowski) KM 3, 10/11 — Schmidt-Maritz: Gesang u. Bewegung als Elemente der Schulmusik (Blensdorf) ZS 4, 8 — Schünemann: Musikerziehung (Lissa) KM 3, 10/11 u. (Schmidt) ZM 98, 9 — Books for the music education (Fay) MuC 103, 13 — Musikerziehung (Pulikowski) KM 3, 10/11 — Musikpädagogische Gegenwartsfragen (Pulikowski) KM 3, 10/11.

Musikfeste — (s. a. Bach, Bruckner, Haydn, Händel, Mozart, Wagner) — Eidgenössische M. (Blon) SMZ 71, 19 — Die M. des Sommers (Stefan) MdA 13, 6/7 — Musikfestpolitik (Unger) AMZ 59, 2 — ***Bern:*** 19. eidgenössisches M. (e. bz. u. Doret) SMZ 20, 16 — (Sch.) DMMZ 53, 33 — (Ha. Tho.) SMZ 20, 15 — ***Bremen:*** 61. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: (Gutman) Mel 10, 5/6 u. MM 9, 1 — (Guttmann) DTZ 29, 15 — (Hernried) Merz 8, 7 u. Or 8, 11 u. 12 — (Heuss) ZM 98, 6 — (Holl) DM 5, 10 u. SMZ 71, 12 — (Kroll) SZI 20, 11 — (Landré) Sy 14, 7 — (Lévy) RM 12, 119 — (R. P.) MuC 102, 2670 — (Piersig) MK 23, 10 — (Reich) MdA 13, 5 u. MMR 61, 727 u. RMB 7, 12 — (Unger) DMZ 62, 23–26 — (Weiss-Mann) Ha 22, 5 — Das Chorwerk auf dem Tonkünstlerfest in Bremen (Hernried) DS 23, 23 u. (Schultze) Chm 5, 6 — ***Chicago:*** The north shore festival: (Devries) MuC 102, 2668 — Festival of chamber music: (Henry) E 10, 1 — ***Coburg:*** 2. Coburger Kammermusikfest: (Auerbach) AMZ 58, 26 — (r.) DMZ 62, 27 — (Schammberger) S 89, 27/28 — (Trunzer) ZM 98, 7 — ***Essen:*** 4. Rheinisches Musikfest: (Albrecht) DTZ 29, 12 u. MK 23, 9 — ***Gloucester:*** The three choirs festival: (Capell) MMR 61, 730 — (Deavin) MT 1931, 1064 — (C. S.) MuC 103, 14 — ***Görlitz:*** 21. Schlesisches M. (Riemer) AMZ 58, 23 u. DMZ 62, 24 u. ZM 98, 7 — (Thiessen) S 89, 23/24 — ***Haslemere:*** (Matton-Painpare) RMB 7, 17 — (Straeten) MT 1931, 1063 — ***Homburg:*** Amerikanisches M.: (B.) MuC 103, 5 — (Holl) A 11, 10 u. SMZ 71, 16/17 — (Kuznitzky) AMZ 58, 32/33 u. MK 23, 11 — (R. U.) DZ 32, 14 — ***Köln:*** 100. Niederrheinisches M. (Jacobs) MK 23, 11 — (Leichtentritt) MuC 103, 9 — ***Königsberg:*** Das Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins u. seine Bedeutung für den Rundfunk (Kroll) Rj 1931 — ***Leed:*** The Leeds festival: (Capell) MMR 61, 731 — (Howes) MMR 61, 730 u. MT 1931, 1065 — ***München:*** 4. Woche neuer Musik: (Bartels) DTZ 29, 12 u. DZ 32, 11 — (Kallenberg) A 11, 6/7 — (Katz) Mel 10, 5/6 — (Keyfel)

S 89, 23/24 — (Krienitz) AMZ 58, 23 u. Or 8, 16 — (Leichtentritt) MuC 103, 1 — (W. R.) MMR 61, 727 — (Reich) RM 12, 119 u. RMB 7, 12 — (Schmid) SMZ 71, 12 — (Stefan) MdA 13, 5 — (Valentin) DMZ 62, 23 — (Zentner) ZM 98, 7 — 7. Bayerische Tonkünstler-Woche: (Bartels) DTZ 29, 16 u. DZ 32, 12 — (Krienitz) AMZ 58, 25 — (Zentner) ZM 98, 7 — ***New York:*** Music week: (Cox) MuC) 104, 16 — ***Oxford:*** Tagung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik: (Boys) MMR 61, 729 — (Copland) MM 9, 1 — (Evans) MT 1931, 1063 — (G. M. G.) RaM 4, 5 — (Green) Che 12, 95 u. 13, 97 u. Sb 12, 1 — (Hamel) DZ 32, 15 — (Holde) AMZ 58, 32/35 — (Hill) MuMi 11, 9 — (Matton-Painpare) RMB 7, 16 — (Prunières) RM 12, 119 — (Saminsky) MM 9, 1 — (Schoen) Mel 10, 8/9 — (Searchinger) MuC 103, 7 — (Steinhard) A 11, 8/9 u. DTZ 30, 1 u. T 11, 2 — (Trend) C 11, 43 — (Turner) StN 2, 20 — SMZ 71, 16/17— ***Prag:*** 1. Prager Musikwoche: (Haas) DZ 32, 13 — (E. J.) ZM 98, 7 — (Stefan) MdA 13, 5 — ***Pyrmont:*** Internationale Gesellschaft für neue Musik: (Hamel) DZ 32, 12 — (Kuznitzky) DTZ 29, 12 u. MK 23, 11 u. Or 8, 14 u. S 89, 25–28 — (Marzynski, Fortner, Strobel) Mel 10, 5/6 u. Mel 10, 7 — (Pringsheim) AMZ 58, 25 — (r.) DMZ 62, 25 — (Rosenwald) ZM 98, 7 u. ZS 4, 7. — ***Salzburg:*** Festspiele 1931: (Bechert) MT 1931, 1064 u. MuC 103, 11 u. 12. — (Cardus) MMR 61, 730 — (n.) DMZ 62, 34 — (Papajoannou) MX 1931, 35/36 — (Tenschert) AMZ 58, 36 u. 37 u. S 89, 38 u. ZM 98, 10 — (M. U.) A 11, 10 — (Unger) DMZ 62, 35—38 — ***Solothurn:*** Schweizerisches Tonkünstlerfest: (Gysi) ZM 98, 6 — (Schuh) Mel 10, 7 u. MK 23, 9 — ***Wiesbaden:*** Schweizerisches Musikfest: (Holl) SMZ 71, 20 — (Ungerer) AMZ 58, 41 — DMZ 62, 42 u. 43— ***Worcester:*** The W. festival: (Kramer) MuAm 51, 16 — (Maine) MMR 61, 732 — ***Zoppot:*** Waldfestspiel 1931: (Baum) A. 11, 10 — (Koenenkamp) AMZ 58, 36 — (Krause) S 89, 35/36 — (Legge) MMR 61, 731.

Musikgeschichte — (s. a. Kirchenmusik, Musik versch. Länder, Musikerziehung) — Musikpflege in Stadt u. Schloß Altenburg im 17. Jahrh. (Böhme) SAK 1932 — I Diarii sistini (Casimiri) Nd'A 9, 1 — M. im Lichte der Astrologie (Chavkin) MK 24, 5 — Musik in England zur Zeit Shakespeares u. deren Einwirkung auf Deutschland (Fock) O 31, 5 — Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen M. (Handschin) Schwj 5 — Zur Geschichte von Notre-Dame (Handschin) Ac 4, 1 — Epitaphiana (Harris) MMR 61, 728 — Humour in music (Hull) MuMi 12, 1 — Trailing the music of Washington's time (Hunt) MuC 104, 8 — Die Anfänge der Mehrstimmigkeit bis zum Zeitalter des Kontrapunkts (Moellendorff) DMZ 62, 46 — Vem var konung hugleik? (Norlind) STM 13, 1/4 — La musica a Napoli nel sec. XIX. (Pannain) RMI 38, 2 — Die griechische Musik (Pétridès) MX 1931, 37 — Pour l'histoire de la musique (Pirro) Ac 3, 2 — Musica e storia della musica (Torrefranca) Ac 4, 1 — ***Funde:*** Die mehrstimmigen Kompositionen im Codex Zwikkau 119 (Funck) ZfM 13, 11/12 — Kostbare alte byzantinische Manuskripte (Grecas) MX 1931, 35/36 — Eine Bicinienhandschrift der Wiener Nationalbibliothek (Nowak) ZfM 14, 2 — Das Eisenacher Cantorenbuch (Schröder) ZfM 14, 3 — Die Sterbegesänge des Meyerschen Totentanzes um 1650 (Schuh) Schwj 5 — ***Musiker:*** Ein beruflicher Kampf der Stettiner Zivilmusiker vor 325 Jahren (Böhme) DMZ 62, 47 — Soziale Schichtung Thüringer Musiker im Jahrh. des Barock (Böhme) Th 6, 5 — Bratri Vranicti, Pavel u. Antonin Vranicky (Busek) HV 12, 10 — Il Boemo divino Venatorini (Celeda) HSK 4, 5 — Musiker im Doppelberuf (Dienel) KpM 1, 12 u. 2, 1 — Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I. (Koczirz) ZfM 13, 11/12 — Musicisti in Parma nel sec. 15–16 (Pelicelli) Nd'A 8, 3 u. 9, 1 — Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maixmilians I. (Schweiger) ZfM. 14, 7 — Lettres de musiciens du 15e au 20e siècle (Tiersot) RMI 38, 2 u. 3 — ***Besprechungen:*** Adler: Handbuch der M. (L. R.) RMI 38, 2 — Bücken: Die Musik des 19. Jahrh.'s bis zur Moderne (Cauchie) RMus 15, 40 — Coeuroy et Jardillier: Histoire de la musique avec l'aide du disque (E. D.) RMI 38, 3 u. (Goldbeck) RM 12, 119 — Findeisen: Geschichte der Musik in Rußland (Engel) ZfM 14, 4 — Fuller-Maitland: The Oxford History of music (H. G.) MT 1932, 1070 — Jachimecki: Muzyka polska w epoce Piastow i Jagiellonow (Chybinski) KM 3, 10—13 — Jdelsohn: Jüdische Musik (Nussbaum) JKa 6, 2 — Kammerer: Die Musikstücke des Prager Codex (Graf) A 12, 2 — Lorenz: Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen (Lissa) KM 3, 12/13 — Moser: Epochen der M. (H. J.) KiM 12, 7 u. (Münnich) ZS 4, 12 u. (L. R.) RMI 38, 3 u. (Vetter) MK 23, 12 — Mueren: Vlaamsche Muziek en Componisten en de XIXde en XXste eeuw (Borren) RMB 7, 24 — Rasmussen: Musikens Historie i Grundtraek (Hamburger) DaMu 6, 7 — Ronde: Overzicht der muziekgeschiedenis (Zonderland) Sy 15, 1 — Schering: Geschichte der Musik in Beispielen: (Abendroth) AMZ 58, 46 u. (Epstein) A 12, 2 u. (Mersmann) Mel 11, 1 — Schneider: Die ars nova des 14. Jahrh.'s (Pietzsch) Ac 4, 1 — Szczepanska: Do historji muzyki wieloglosowej w Polsce w koncu XV wieku (Barbag) KM 3, 12/13 — Taut: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (L. R.) RMI 38, 2 u. 4 — Tronnier: Von Musik und Musikern (Mies) ZfM 14, 3 — Vatielli: Arte e vita musicale a Bologna (Wolff) ZfM 14, 4 — Werner: Musik in Frankreich (Handschin) ZfM 14, 4 — Wolking: Guidos „Micrologus" (Pietzsch) Ac 4, 1 — Adler-Festschrift (L. R.) RMI 38, 3 u. (Walker) MMR 62, 734 — Festschrift: Adolf Koczirz zum 60. Geb. (Engel) ZfM 14, 2.

Musikgemeinschaft — s. Musikerziehung.

Musikorganisation — (s. a. Konzertwesen, Oper, Theater) — ***Chorgesangwesen:*** Arbeitsgemeinschaft — Gemeinschaftsarbeit (Fink) DS 23, 43 — Lebendige Zahlen (Kl.) ASZ 33, 3 — Bundesbestand des DS (Poppe) Dsj 7 — Erfreuliche Zahlen in trüber Zeit (Poppe) DS 23, 51 — Der Verband im Jahre 1930/31 NsS 12, 6 —

Geschichte: Entstehung u. Entwicklung des C.-V. in den Diözesen Köln u. Aachen (Freistedt) MS 61, 9 — M. schon 1842! (Landau) MK 24, 2 — Spielleute u. Pfeifengilden des europäischen Mittelalters (Merbach) BlS 12, 1 — Corporations de musiciens (Nef) SMZ 20, 18 — ***Kirchenmusik:*** Bericht über den Diözesan-Cäcilien-Verein des Bistums Basel 1930 (Frei) Ch 56, 9 — Die Organisation der Kirchenmusik in Frankreich (Gastoué) MS 61, 7 — Unser Verbandsarchiv (John) JKa 6, 1 — Vorläufige Regelung der Fachaufsicht über die Kirchenmusiker in der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers (Mahrenholz) MuK 4, 1 — „Statistik" (Rehmann) GBl 56, 2 — Fach- u. Volkskurse (Schwake) MKK 1931, 7 — Das Evangelische Kirchenmusikalische Institut in Heidelberg ZeK 9, 8 — Die Gründung des Kirchenmusikbundes Chb 4, 2 — ***Konzertwesen,*** Symptomatische Musikpolitik (Raskin) Mel 10: 11 — Die Wiener Konzertdirektion A. Gutmann (Scherber) S 89, 40 — Pauschaltantiemenvertrag des RDTM mit dem Musikschutzverband DTZ 29, 16 — ***Musikerziehung:*** La asociacion de profesores musicos de Zaragoza (Aznar) BM 4, 35 — How the supervisors national conference came into being (Clark) MuAm 52, 6 — „Aktion für wertästhetische Erziehung" (Guttmann) Mel 10, 8/9 — Bildungsarbeit an Erwerbslosen (Hänel) ASZ 32, 11 — Das Organisationsproblem (Lütjen) SZ 4, 8 — O organizacji Konserwatorjow muzycznych w Niemczech ok. r. 1810 (Starczewski) KM 3, 10/11 — Neue Wege kultureller Erziehung (Stege) ZM 98, 6 — Die „Woks" MdA 13, 8/10 — ***Musikwissenschaft:*** Samfundet til udgivelse af dansk musik (Gram) DaMu 7, 3 — Ein „Archiv für Musikwissenschaft u. Musiktechnik" A 12, 4 — Neue Schweizerische Musikgesellschaft Schwj 5 — ***Oper:*** Slowenische Oper in Laibach (Felber) A 11, 11/12 — Theaterkrise? (Götzmann) SiT 48, 23 — Betriebszuschüsse für das Landestheater (Kertscher) ATj 1930 — Statistisches zum Niedergang deutscher Theaterkultur DMZ 63, 3 u. 4 — Theaterplanwirtschaft im Westen DMZ 62, 51 — ***Orchester:*** Det unge tonekunstnerselskabs studieorkester (Agerby) DaMu 7, 2 — ***Verbände:*** Der deutsche Konzertgeberbund (Bertram) Mel 10, 11 — Zur Gegenwartslage der Berufsorganisation des RDTM (Boettcher) DTZ 29, 13 — „Musikerkammer" (Ebel) SchM 1930, 19 — Pensionskasse (Ebel) SchM 1931, 21 u. 1932, 24 — Organisation u. Beitragspflichten (Holde) DTZ 30, 2 — La société d'études Mozartiennes (Petit) Rd'A 5, 44 — Sozialstatistisches aus der deutschen Musikerschaft (dt.) DMZ 62, 28 — Das Rechtsschutzbüro DMZ 62, 47 — Gemeinschaft zur Förderung der Hausmusik Schw 14, 3 — Interessengemeinschaft der Klavierbranche MIZ 41, 24 — Musicians and the crisis MT 1931, 1066 — The national music League MuC 102, 2670 — Was hat der Demuv für die freistehenden u. arbeitslosen Musiker getan? DMZ 62, 47 — ***Besprechungen:*** Kestenberg: Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation 1931 (Beidler) Mpf 2, 4 u. (Boettcher) DTZ 29, 17 u. (H. H.) MdA 13, 6/7 u. (Moser) ZM 98, 11 u. (Pauli) RuH 1, 7 u. (Schünemann) MK 23, 9 u. DMZ 62, 46.

Musikpflege — (s. a. Rundfunk)— Gemeindefinanzen u. M. (Benecke) DMZ 62, 46 — The plight of music (Bensusan) SR 151, 3924 — Le péril musical (Collet) M 94, 1 — Überdruß an der Musik? (Furtwängler) DTZ 30, 1 — Die musikalische Erneuerungsbewegung im 20. Jahrh. (Grenssner) MdOM 2, 1 — Der Winter unseres Mißvergüngens (Gutman) MdA 13, 5 — Die Lage der ernsten Musik (Hernried) Or 9, 1 — Musikkrise im Volke (Hoffmann) Mel 10, 12 — Musik-Pflege nicht Musik-Abbau! (Kallenberg) DTZ 30, 3 — Musik in der Wirtschaftskrise (Kuznitzky) Or 9, 1 — Heedendaagsch Muziekleven (Loon) Sy 14, 5 u. 9 u. 11 — Berliner städtische M. (Mayer) Mpf 2, 5 — Schallplatte u. Rundfunk in der M. unserer Zeit (Melchior) Mpf 2, 4 — Musik u. Wirtschaftskrise (Menge) DTZ 30, 4 — Planwirtschaft (Mersmann) Mel 11, 2 — Socialni priciny dnesni hudebni krise (Patzakova) T 11, 3 — Kentereud Getij (Pijper) DM 6, 2 — Musik u. Wirtschaft (Preussner) Mel 11, 4 — Ratlosigkeit im Industriegebiet (Raskin) Mel 11, 2 — Rückgang der Musikkultur (Schliepe) AMZ 58, 37 u. SMZ 20, 17 — Die Musikvereine der Großstadt (Springer) ZSI 20, 22 u. 23 — Music as a career (Thibaud) SR 151, 3934 — Paul Aron stellt seine Dresdner Abende ein! (Trantow) Mel 10, 10 — Abbau-Psychose in der M. (Unger) DZT 30, 3 — Der Wege der M. nach Zahl u. Art der öffentlichen Aufführungen SchM 1931, 20 — Öffentliche Kunstpflege DMZ 62, 46 — ***Geschichte:*** Musikpflege in Graubünden bis zum Beginn des 19. Jahrh.'s (Cherbuliez) Schwj 5 — Die musikalischen Neigungen Friedrich des Großen (Rosenkaimer) DMMZ 54, 1.

Musikpolitik — (s. a. Musikorganisation, Musikpflege) — Musik u. Leben (Berten) A 12, 1 — Musik u. Politik (Blessinger) A 12, 1 — Die Zukunft des deutschen Musiklebens (Göhler) Ha 23, 1 — Prakticka vychova lidu hudbou a zpevem (Grepl) HSK 4, 4 — Frontalangriff gegen die Kulturorchester (Hernried) Or 8, 18 u. ZM 98, 10 — Musik for folket (Hetsch) DaMu 6, 9 — Musik in Gefängnissen (Katscher) Mpf 2, 6 — Zur Musikkrise (Lauhöfer) AMZ 59, 12/13 — Der große Friedrich u. seine Musik (Lenth) ASZ 33, 1 — Die Musik u. der Fünfjahrplan (Lew) Mpf 2, 8 — Das „Erziehungswerk" der Sowjets (Lütschg) SMZ 71, 18 — Staat u. Musikerziehung (Müller-Blattau) Mel 10, 12 — Lon eller almisse (Rijsager) DaMu 6, 10 — Musik als Förderungsmittel der Volksbildung (Rüdiger) SMZ 20, 18 — Wie können wir der Arbeitsnot in der Musik steuern? (Schünemann) Mpf 2, 11 — Musiknot u. Kulturzerstörung (Schwers) AMZ 58, 41 — Wychowawcza rola kultury muzycznej w spoleczenstwie (Szymanowski) KM 3, 10/11 — Förderung der Musik im heutigen Frankreich (Uebelhör) DMZ 63, 7 — L'oeuvre éducative des Soviets Dis 4, 7 — Ursache der Entfremdung zwischen Volk u. Kunst DMZ 62, 32 — Musikplanwirtschaft DMZ 62, 42.

Musikpsychologie — Graphologie des musikalischen Ausdrucks (Müller-Freienfels) ZS 4, 7 — ***Besprechungen:*** Kurth: M. (Brust) AMZ 58, 42 u. (Herbst) Ac 3, 2 u. (Westphal) SMZ 72, 7 — Neue musikpsychologische Studien (Schünemann) Mpf 3, 1.

Musiksoziologie — (Boettcher) Mel 10, 5/6 u. 12 — Kollektive Musik (Beer) AMZ 59, 11 — Musikverstehen u. Klassenzugehörigkeit (Boettcher) Mel 11, 3 — Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik (Danckert) A 11, 10 — Gesellschaftsform u. musikalischer Stil (Fellerer) DTZ 29. 15 — Kunstenaar en Gemeenschap (Hannema) DM 6, 2 — Die soziologische Funktion der Musik (Thiele) ASZ 33, 4 — M. — ein neues Schlagwort? (Twittenhoff) Mel 10, 8/9 — Ergebnisse der Diskussion (Wörner) Mel 10, 12 — The artist and society (Zechiel) Ov 3, 5.

Musikwissenschaft — (s. a. Bilbliographie, Musik organisation) — Die Wissenschaft der Musik bei Al-Farabi (Beichert) Kj 27 — Datierung eines Alt-Züricherischen Konzertgemäldes (Fehr) Schwj 5 — „Chopsticks" (Frankenstein) AM 25, 99 — Organologische Studie an den Varianten eines Draming Dagmarliedes (Heinitz) Ac 3, 4 — Studie über die deklamatorische Behandlung eines vertonten Textes (Heinitz) V 17, 3 — La musique grecque (Hoérée) M 93, 40 — Lebendige Musikwissenschaft (Karpfen) S 90, 12 — Form and analyses (Lowe) MT 1932, 1070 — La méthode en musicologie (Machabey) RMus 15, 39 — Musik und Musikforschung (Schering) Ac 3, 3 — Musik und Wissensformen (Wiora) Mpf 2, 6 u. 9 — Musikwissenschaft oder Kunst? DMZ 63, 2 u. (Zingel) DMZ 63, 3 — ***Tagungen:*** Kopenhagen: Konferenz für byzantinische Musikforschung (Wellesz) Ac 3, 4 — Salzburg: Musikwissenschaftlicher Kongreß: (Cherbuliez) SMZ 71, 16/17 — MKK 1931, 8 — Musikwissenschaftliche Tagung des Mozarteums: (Tenschert) ZfM 13, 11/12 — ***Besprechungen:*** Barbag: Systematyka muzykologji (Wojcik-Keuprulian) KM 3, 10/11 — Matzke: Grenzgebiete der M. (Pulikowski) KM 3, 10/11 — Pietsch: Die Klassifikation der Musik (Schrade) ZfM 13, 11/12 — Pirro: La musique à Paris sous le règne de Charles VI.: (Merian) Ac 3, 4 — Handbuch der M. (Th. Br.) NT 4, 1 u. (Holde) DTZ 30, 2 — Société internationale de musicologie (Cauchie) Ac 3, 2 — Schweizerisches Jahrbuch der M. Bd. 2 (L. T.) RMI 38, 2 — Bd. 4 (Roffmann) ZM 98, 6 — Bd. 5 (Merian) Ac 4, 1 u. (L. R.) RMI 38, 4 u. (M. W.) SMpB 20, 24.

Vergleichende Musikwissenschaft — Les visages de la musique Marocaine (Chottin) M 93, 23 — Recent musical progress Egypt (Davidson) MuC 104, 1 — Music of the American-Indians at public gatherings (Densmore) MQ 17, 4 — L'élément musical exotique à l'exposition coloniale (Descormiers) M 93, 46 u. 47 u. 49 u. 52 — Music in Morocco (Dolmetsch) Con 1931, 2 — Denkmäler der japanischen Tonkunst (Felber) MK 23, 11 — Völker ohne eigene Musik (Grosskopf) To 35, 24 — Analytische Betrachtung eines mongolischen Liedes (Heinitz) V 17, 2 — Eine Melodieprobe von den Sara-Kaba (Heinitz) V 17, 2 — Exotische Musik (P. O.) DMMZ 53, 44 — Die Rassen der Erde im Spiegel der vergleichenden Musikforschung (Panoff) MK 23, 11 — A study in East Indian rhythm (Sargeant and Lahiri) MQ 17, 4 — Music of Incas (Sargeant) MuAm 52, 2 — A sketch of Burmese music (Strickland) MuC 103, 13 — On Siamese music (Strickland) MuC 103, 3 — The mythological background of Hindu music (Strickland) MQ 17, 3 — The origin an l development of Egyptian music (Strickland) MuC 103, 14 — Negro spirituales in the making (Turner) MQ 17, 4 — Usbekische Musik (Weiss) MK 23, 11 — Musik auf Sumatra (Weissenbruch) Sg 8, 1 — „Studien der Musikwissenschaft" (Werner) ZM 98, 6 — ***Besprechungen:*** Eckardt: Koreanische Musik (Heinitz) V 17, 2 — Heinitz: Strukturprobleme in primitiver Musik (Krohn) Ac 3, 3 u. (Lach) V 17, 2 — Launis: Eesti runoviisid (Panoff) MK 23, 11 — Nadel: Marimba-Musik (Sachs) ZfM 14, 1.

Mussorgsky, Modeste Petrowitsch — (Evans) MuMi 11, 5 — Was man von Puschkin wissen muß (Bersner) Op 1931/32, 1 — M. u. Rimsky-Korssakow (Brichta) S 90, 8 — The Creator of „Boris" (Fagan) MuC 102, 2671 — Un manuscrit de M.; les différentes éditions de ses Lieder (Fedorov) RMus 16, 41 — Betrachtungen über den echten M. (Lamm) MdA 13, 8/10 — „Boris Godunoff": Die Urfassung (Möller) S 90, 10 u. (Stefan) MdA 14, 2/3 — Wie er die Welt eroberte (Hausdorff) Op 1931/32, 1 — „Chowanschtschina" (Redlich) Sc 22, 4 u. (Heymann) NW 58, 19 — De authentieke tekst (Calvocoressi) DM 6, 6 — ***Besprechungen:*** Beljajew: M. (Lütschg) SMZ 71, 11 u. 12.

N

Nadel, Siegfried F. s. Musik, Musikästhetik, Sachs, Shakespeare.

Nadler, Ernst s. Bruckner.

Nagel, Emil s. Haas.

Napoli, Giuseppe de s. Oper (Geschichte).

Nasty, Therese s. Musikerziehung.

Nath, Hans s. Hörer, Komponist.

Navratil, Carl s. Tschaikowsky.

Neemann, Hans e. J. S. Bach.

Nef, Albert s. Mozart.

Nef, C. s. Musikorganisation (Geschichte).

Nef, Karl s. Passion.

Nellius, Georg — (Scheuch) SSZ 26, 5 — „Von deutscher Not" (Scheuch) DS 24, 5 u. Chm 6, 3 To 36, 16.

Nennstiel, Berthold s. Lied (Volkslied), Musikerziehung (Methode), Theorie (Harmonielehre).

Neretti, Luigi s. Alfieri.

Nerlich, Friedhelm s. Liturgie.

Nestmann, Alf. s. Improvisation, Rundfunk.

Nettl, Paul s. Goethe.

Neuberger, Heinz s. Chor (Bühnenchor), Oper, Operette, Theater, R. Wagner (Bayreuth).

Neuburger, Albert s. Gesang (Phonetik), Instrumente (Vio), Rundfunk (Ausstellung).

Neuhaus, Gérard s. Debussy, Musikerziehung.

Neumann, Willi s. Goethe.

Newberry, Gladys s. Zur-Muehlen.
Newmarch, Rosa s. Janaček.
Nicholls, Frederick s. Instrumente (Klavier).
Nicholson, Sydney s. Aufführungspraxis.
Niclas, Rainer s. Jarno.
Nicolai, Otto — Ouvertüre der „Lustigen Weiber" (André) Mc 12, 2 — Zur Geschichte der „Lustigen Weiber" (Vogel) Sch 5, 8.
Niedecken Gebhard, H. s. Chor (Bühnenchor).
Nielsen, Carl — (Behrend) MK 24, 2 u. RM 13, 123 u. ZM 98, 11 — (Bentzon) Mel 10, 10 — (Crome) S 89, 42 — (Heerup) DaMu 6, 8 — (Lautrup) MuAm 51, 16 — N. og den folkelige sang (Aaagaard) DaMu 7, 1 — N.-bibliografi (Balzer) DaMu 7, 1 — N.s klaverstil (Christiansen) DaMu 7, 1 — Neue Werke von N. (Crome) S 89, 49 — N. og den offentlige musikkritik (Eibe) DaMu 7, 1 — Mindaeften for N. i Lund (Felumb) DaMu 7, 3 — Analyse af „Sinfonia espansiva" (Hamburger) DaMu 6, 5 — N. som orgelkomponist (Hamburger) DaMu 7, 1 — N.-Kritik (Hetsch) DaMu 7, 2 — N. og de unge (Hoffding) DaMu 7, 1 — Den danske N. (Hove) DaMu 7, 1 — N. og de yngste (Koppel) DaMu 7, 1 — N. som prosaist (Kristensen) DaMu 7, 1 — N.s kammermusik (Nielsen) DaMu 7, 1 — N.s folkelige sange (Ring) DaMu 7, 1 — N. — vi yngre — og Sofokles (Schierbeck) DaMu 7, 1 u. 2 — N. og de yngste (Tarp) DaMu 7, 1 — N.s violinstil (Telmanyi) DaMu 7, 1 — N. og de unge (Weis) DaMu 7, 1 — N.s motetter (Wöldike) DaMu 7, 1.
Nielsen, Thorvald s. Nielsen.
Nietzsche, Friedrich — ***Besprechungen:*** Podack: N.s Wahnsinn MO 14, 3.
Niewiadomski, Stanislas s. Chopin.
Niggli, Friedrich — (Bähler) SMZ 72, 5.
Nikisch, Arthur — (Heuss) ZM 99, 2 — (Kleiber) SMZ 72, 4 — (Langheinrich) S 90, 9 — (Schulz) Or 9, 5 — (Stuckenschmidt) Se 9, 3.
Niles, John, Jacob s. Volksmusik.
Nin, Joaquin s. Instrumentenkunde.
Noack, F. s. Mechanische Musik (Schallplatte), Oper, Rundfunk.
Noailles, Comtesse de s. Chopin.
Nopp, Viktor, s. Musikästhetik.
Norkus, s. Haydn.
Norlind, T. s. Musikwissenschaft.
Normann, Ludwig — N. brev till L. Josephson (Glimstedt) STM 13, 1/4.
Norton, Herter s. Haydn.
Norwid, Cyprien s. Chopin.
Notation — Les notes inégales dans l'ancienne musique française (Borrel) RMus 15, 40 — Die Stenographie des Bogenstrichs (Günther) DTZ 30, 2 — Eine neue Notenschrift? (Kampe) MdS 13, 11 — Zur Chiavette-Frage (Kroyer u. Schering) ZfM 13, 9/10 — Geschichte der Notenschrift (Martell) ASZ 32, 7 u. ZfK 13, 18 — Una maquina para escribir musica (Pendolista) BM 4, 35 — Zur Schreibweise in der Musik (Rösch) DMZ 62, 35 — Ein Unfug (Rössel) SMpB 21, 1 u. 5 — Vereinfachung der Tonnamen u. der Notenschrift (Schäfer) Ha 22, 10 — Notaciones diversas (Veiga) BM 4, 35 — ***Vervielfältigung:*** (s. a. Komponist) — Photocopie (Just) DTZ 30, 1 — Notenschreibmaschine: (Daub-Mohr) DTZ 30, 1 — Musiknoten-Schreibsetzmaschine (Bauer) DTZ 30, 1 u. (F. W. B.) SZI 21, 3 u. DMZ 62, 52 — Kompositionsaufzeichnung auf maschinellem Wege (Toch) DTZ 30, 1.
Notendruck — ***Partitur:*** „Stimmpartitur" (Schroeder) GBl 55, 8/9.
Nowak, Leopold s. Musikgeschichte (Funde).
Nowina, K. de s. Gesang.
Nüll, Edwin von der s. Akustik (Bespr.), Zeitgenössische Musik, Tonsystem (Bespr.).
Nürnberg, Rolf s. Offenbach.
Nuffel, J. van s. Kirchenmusik (Schulen, Tagungen), Liturgie, de Monte.
Nussbaum, Abr. s. Musikgeschichte (Bespr.).
Nutz, M. s. Lied (Volkslied).

O

Oberborbeck, Fr. s. Musikerziehung (Schulmusik, Bespr.).
Oberdörffer, Fritz s. Goethe.
Oboe — s. Instrumente.
Oboussier, Robert s. Hindemith.
Ockelmann, H. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Oeconomou, C. D. s. Kirchenmusik, Musikerziehung (Lehranstalten), Tonpsychologie.
Oesau, Wanda s. Musikerziehung (Schulmusik).
Offenbach, Jacques — „Les Brigands" (Curzon) NRev 53, 455 — Der unantastbare O. (Heinsheimer) Sch. 5, 12 — „Die schöne Helena" 1864 in Paris (Henseler) Sch 5, 9/10 — O.s Wiederkehr (Heymann) NW 59, 20 — Form und Stil der Musik in „Madame Erzherzog" (Költzsch) Sch 5, 12 — Karl Kraus und die O.-Renaissance (Nürnberg) Sch 5, 12 — O.-Renaissance (Reich) SMZ 72, 4 — „Hoffmanns Erzählungen": Ansichten über „H. E." (Froembgen) Sch 5, 2 — Reinhardts Inszenierung (Sassmann) MfA 301 u. (Schwers) AMZ 58, 49 — ***Besprechungen:*** Henseler: O. (Strobel) Mel 10, 8/9 u. (Walter) ZM 99, 4.
Ohlekopf, Richard s. Braunfels, Oper (Uraufführungen).
Ohrmann, Fritz s. Bruckner, Graener, Kaun, Kirchenmusik (Kirchenmusiker), Pfitzner.
Oldman, Cecil B. s. Mozart.
Omlin, Ephrem s. Kirchenmusik (Geschichte).
O'More, Colin s. Gesang.
Oper — (s. a. Gesang, Musikorganisation, Rundfunk, Spohr, Tanz) — La crise de l'opéra-comique (P. B.) M 93, 29–31 — La crise des théâtres lyriques subventionés (Bertrand) M 93, 24 u. 25 — The alliance of screen and music (Blom) Sb 12, 3 — The opera-talkie (Charliapin) SR 152, 3955 — Opera in English (Choragus) ML 13, 2 — Italienische Opernkrise (Claar) MK 23, 11 — Le tendenze attuali della musica (Desderi) RMI 38, 2 — Max Brod und die tschechische Oper (Eckardt) Op 1931/32, 5 — Libretto und Operndichtung (Ehrenberg) DZ 33, 5 — L'opera tedesca d'oggi (Einstein) RaM 5, 1 — Die choreographische Oper (Emmel) SiT 49, 1 — Het spook van enn Nederlandsche Opera (Grooten) Sy 15, 1 — Libretto oder Operndichtung? (Gutman) Sch 5, 13 — Große oder kleine Ewigkeit? (Haas) SiT 48, 11/12 — Panem et circenses (Herzfeld) AMZ 48, 50 — Tonfilm und

Oper (Heymann) NW 59, 15/16 — Opera en Muziekdrama (Hutschenruyter) Sy 14, 11 u. 12 u. 15, 1 u. 2 — Die Oper unserer Zeit (Huth) WM 76, 904 — Untergang der Oper (Iro) Stib 9, 1/2 — What a modern opera should be (Loomis) 104, 1 — Opera reconsidered (Maine) MuC 104, 14 — Von der Probe zur Premiere (Mayer) SK 1931, 10 — Der Choroper gehört die Zukunft (Neuberger) SiT 48, 21 u. (Brutzer u. Mayer) SiT 48, 24 — Stagnation? (Neuberger) SiT 48, 24 — Lautsprecher und Mikrophon im Theater (Noack) MdA 13, 5 — Das Kulturproblem der Oper (Peeters) AMZ 59, 2 — La musica e il dramma (Pizzetti) RaM 5, 1 — Music and drama (Pizzetti) MQ 17, 4 — Opera librettos, do they matter? (Redington) MuC 104, 13 — Eine Wander-Oper (Reuss) Mel 11, 2 — I confini della comedia lirica (Rinaldi) RD 2, 6 — The American opera (Saunders) ML 13, 2 — Krisis der Oper? (Schliepe) S 89, 52 — Text in der Oper (Schulz-Dornburg u. Blasel) Sch 4, 17/18 — Biblische Motive in der Oper (Simon) NT 3, 4 — Opera and the musician (Strangways) ML 13, 2 — „Friedemann Bach" oder „Bürgschaft"? (Strobel) Mel 11, 4 — Oper in USSR (Tschemodanow) MdA 13, 8/10 — De Ruimtewerking in de moderne opera (Vogel) DM 6, 3 — Opera a pokrokovost (Vycpalek) T 11, 3 — Das Formproblem der modernen Oper (Weill) Sch 5, 11 — Rede an den Opernfeind (Wiegand) MK 24, 5 — Antike Stoffe im Opernschaffen der Gegenwart (Wörner) BlS 12, 8 — Zur Soziologie der Oper MdS 14, 2 — ***Opernhäuser:*** (s. a. Musikorganisation, Theater) Hinter den Geschäftsgeheimnissen der italienischen Oper (Bienenfeld) Op 1931/32, 6 — Vom Pikkolo zum Impresario (Bienenfeld) DMZ 62, 24 —Das Krisenjahr der Oper in Braunschweig (Bloetz) AMZ 58, 32/33 — Hamburg und seine Oper (Christophory)NW 60, 22 — La vraie mission du théâtre de l'opéra-comique (Dandelot) Oc 3 3 — Die deutsche Musikbühne (ng.) A 12, 4 — Reorganization planned for opera at Metropolitan (Goldberg) MuAm 52, 5 — Das Mannheimer Nationaltheater (Hunek) S 89, 40 — 4 Jahre Kroll-Oper (Huth) DTZ 29, 17 — Wohin steuert die Wiener Staatsoper? (Junk) ZM 98, 12 — Akustische Probleme des modernen Opernhauses (Komregg) Stib 9, 1/2 — Chronik der Berliner Kroll-Oper (Martell) Sit 48, 13/14 u. „Rückblick" (Curjel) SiT 48, 13/14 — Tätigkeit der Essener Oper 1930/31 (Müllner) S 89, 39 — Opernkrise in Polen (Plohe) S 99, 39 — The old Vic and Saddler's Wells (Rowe) ML 13, 2 — Vienna opera crisis provoked by economic hardships (Stefan) MuAm 51, 18 — Vienna finds temporary solution of its opera-problem (Stefan) MuAm 51, 20 — Von der Zukunft der Kölner Oper (Tischer) DZ 32, 23 — Kampf um das Wiesbadener Stadttheater (Ungerer) AMZ 59, 4 — Kölner Opernsorgen (Weber) AMZ 59, 9 — Geschichte der Hannoverschen Oper (Werner) NWMZ 1, 2 — Metropolitan opera prospects uncertain for 1932/33 MuC 104, 14 — ***Geschichte:*** Die frühdeutsche Oper in Altenburg (Böhme) ATj 1930 — Zur Vorgeschichte der Barockoper in Altenburg (Böhme) ATj 1931 — Naissance et jeunesse de l'Opéra comique (Descomiers) M 93, 39 — Zur Geschichte des Leitmotivs (Engländer) ZfM 14, 7 — Die Intendanten des Altenburger Hoftheaters (Gabler) ATj 1930 — Die Oper der Armen (Lenth) ASZ 32, 12 — 500 Jahre Theaterzettel (Martell) STH 16, 11 — L'Opéra comique française en Russie an XVIIIe siècle (Mooser) Oc 3, 3–5 — I Centenari melodrammatici Italiani del 1932 (Napoli) MO 14, 1 — L'opéra et les mécontents au 18e siècle (Pincherle) RM 12, 119 — Der Ursprung der Oper (Schjelderup) DZ 32, 16 — Zur Entwicklungsgeschichte der opera seria um 1750 in Wien (Vetter) ZfM 14, 1 — Opernkrise anno 1849 (Wörner) AMZ 59, 10 — Wort und Ton in der neueren Oper (Wörner) S 90, 7 — Zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper (Wörner) ZfM 14, 3 — ***Inszenierung:*** (s. a. R. Wagner) — Décors et mise en scène de Jadis (Curzon) M 93, 34 — Bühnenbild der Oper (Hallein) Op 1931/32, 9 — Kysela o svych opernich vypravach (Kysela) T 11, 1 — A study of the art of Sergei Soudeikine (Palmer) MuC 103, 19 — ***Organisation:*** Die deutsche Musikbühne (Bergh u. Oppenheim) Brü 7, 1 — Theater in Metamorphose (Heinsheimer) MdA 14, 1 — Der Probensänger (Pohl) Sc 22, 4 — Opera and the B. B. C. (Turner) StN 3, 49 — Abonnenten-Rundfrage im Königsberger Opernhaus ZM 98, 10 — Deutsche Theaternot durch Hypertrophie der Oper NW 59, 13/14 — ***Regie:*** An die Besserwisser (Abendroth) AMZ 58, 48 — Systematik der Opernregie (Rühlmann) AMZ 58, 28/29 — ***Repertoire:*** Notre première victoire (Cauchie) Oc 3, 5 — Les interprètes du répertoire d'opéra comique (Dandelot) Oc 3, 5 — Was sollen wir spielen ? (Göttig) SiT 48, 21 u. 49, 2 u. (Sprüngli) SiT 48, 23 — ***Statistik:*** Die Berliner Opern 1930/31 (Altmann) AMZ 58, 37 u. 38 — Opernstatistik August 1930—Juli 1931 (Altmann) ZM 98, 11 — ***Uraufführungen:*** Bardi: Der tolle Kapellmeister (Kroll) Or 8, 13 — Breville: Eros vainqueur (Fugmann) MK 24, 7 — Casavola: Der Bucklige des Kalifen (Eisenmann) AMZ 58, 45 u. MK 24, 3 u. (Stierle) S 89, 46 — Enders: Lais (Aumann) AMZ 59, 14 u. (Riesenfeld) DZ 33, 7 u. S 90, 13 — Giordano: Madame sans gêne (Matzke) Or 8, 11 — Goebel: Triumph des Herzens (Hess) MK 24, 6 — Goldschmidt: Der gewaltige Hahnrei (Heymann) NW 61, 6 u. (Laux) MK 24, 7 u. (Redlich) MdA 14, 2/3 u. (K. S.) DMZ 63, 12 u. (Sonnemann) AMZ 59, 8 — Grimm: Spitzwegmärchen (Pander) MK 23, 9 — Gruadis: Sarunas (Krause) MK 23, 9 — Hagemann: Tragödie in Arezzo (Lange) AMZ 59, 10 u. (Sexauer) MK 24, 7 u. S 90, 9 u. (Sonner) MuAm 52, 5 — Heger: Der Bettler namenlos (Bartels) DZ 33, 8 u. (Keyfel) S 90, 17 u. (Krienitz) AMZ 59, 15 — Hubay: Die Maske (Schorn) S 89, 48 — Jeremias: Die Brüder Karamasoff (Weber) MK 23, 9 — Irmler: Claudine von Villa-Bella (Lewin) AMZ 59, 14 — Künneke: Nadja (Struck) Or 8 ,17 — Magnard: Guerceour (Fugmann) MK 23, 9 u. (Prunières) RM 12, 115 — Malipiero: Komödie des Todes (Bartels) DZ 32, 11 u. (Centemiri) MO 13, 6 u.

(Pander) MK 23, 10 — Maurice: Andromeda (Reuter) MK 23, 9 — Ostreil: Die Knospe (Klima) MK 24, 7 — Paszthory: Die drei gerechten Kammacher (Hödel) MK 24, 7 u. (Mojsisovics) AMZ 59, 7 u. DZ 33, 4 — Pick-Mangiagalli: Basi e Bote MO 142 — Platen: Krieg über Sonja (Birgfeld) S 90, 8 u. (Broesike-Schoen) A 12, 2 u. MK 24, 7 u. (Schaub) AMZ 59, 7 — Reznicek: Der Gondoliere des Dogen (D.) DMMZ 53, 48 u. (Daeglau) DTZ 30, 4 u. (Eisenmann) AMZ 58, 45 u. MK 24, 3 u. (Stierle) S 89, 46 — Riccitelli: Madonna Oretta (Claar) MK 24, 7 u. (Colacicchi) MuAm 52, 5 u. MO 14, 2 — Schulhoff: Flammen (Beck) MK 24, 6 u. (Heidenreich) S 90, 6 u. (Steinhard) A 12, 3 u. DM 6, 6 u. Mel 11, 3 — Simon: Valerio (Donat) MK 23, 9 u. (Gutman) A 11, 6/7 u. (Zeh) Or 8, 13 — Striegler: Dagmar (Petzet) S 90, 13 u. (Rappoldi) DZ 33, 7 u. (Schmitz) AMZ 59, 12/13 — Vollerthun: Der Ferikorporal (Altmann) Sb 12, 3 u. (Hartmann) MK 24, 3 u. (R. N.) DMMZ 53, 48 u. (Ohlekopf) S 89, 48 u. (Schwers) AMZ 58, 47 u. (Unterholzner) DZ 32, 21 — Wüstinger: Glückskinder (Fischer) S 90, 6 u. (Melchert) MK 24, 6 — Zelinka: Devata louka (Krause) S 89, 41 u. (Schulhoff) AMZ 58, 40 — Zelinski: Janek (Krause) S 90, 16 — ***Besprechungen:*** Bekker: Das Operntheater (Cahn-Speyer) NW 59, 23, u. (Raskin) Sch 5, 2 u. (Simon) NT 3, 4 — Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen (Zentner) MK 24, 5 — Dent: Foundations of English opera (Leichtentritt) MK 23, 11 — Gregor: Die Welt der Oper (Schwers) AMZ 58, 45 u. (Wendhausen) MK 24, 3 — Prunières: Cavalli et l'Opéra et Vénitien (B.) RMI 38, 3 u. (g.) RaM 4, 3 u. (Pirro) RM 12, 116 u. (Walker) MMR 61, 727 u. (Wellesz) Ac 3, 4 — Subira: La Tonadilla Escénica (Istel) ZfM 14, 6 u. (Stein) MK 23, 11.

Operette — (Herzfeld) NW 61, 6 — Die Vorfahren der „Lustigen Witwe" (Bekker) Op 1931/32, 4 — Die chroreographische Operette (Gleisner) SiT 49, 2 — Für die Operette (Glohr) DMMZ 54, 10 — Der Stand der O. (G. L.) DMMZ 53, 41 — Die erfolgreiche O. (Lehár) Op 1931/32, 4 — O. und Subventionsbühne (Neuberger) SiT 49, 2 — Renaissance der klassischen O. (Stefan) Op 1931/32, 8 — Englische O. BIS 12, 7.

Opienski, Henri s. Chopin, Musikerziehung, Stil (Zeitstil).

Oppenheim, Hans s. Oper (Organisation), R. Wagner, Zeitschrift.

Oratorium — (s. a. Haas, Hindemith, Walton) — ***Literatur:*** Hoffmann: Die heilige Elisabeth (G. K.) MKK 1931, 9 — Prümers: Heliand (Sättler) EK 1931, 101 — Het oratorium „Jerusalem" (Sw) Gre 57, 3.

Orchester — (s. a. Dirigent, Instrumente, Konzertwesen, Mechanische Musik, Schallplatte, Musikorganisation, Rundfunk, Stock, Theater) — Was sollen unsere O.vereine spielen? (Flechsig) ZO 4, 3/4 — Unser Bläsernachwuchs (Kröncke) ZO 4, 1/2 — Misere (Landré) Sy 15, 2 — Bedeutung und Wert des Theorieunterrichtes für den Orchestermusiker (Lederer) Or 8, 11 — Ist es möglich, die Blasmusikorchester zu modernisieren? (Rüdiger) SZI 20, 11 — Laienorchester und Musikkultur im Reich (Runge) ZO 4, 3/4 — Frauen als Orchestermusiker (Schliepe) Schw 13, 20 u. SMZ 20, 18 — Bildungsfragen des Orchestermusikers (Stege) Or 8, 12 — Arbeitslosenorchester u. ihre Aufgaben DMZ 63, 5 — Aufruf der ADMV gegen den weiteren Abbau der Kultur-Theater und -Orchester NW 61, 6 — Das Kleinorchester in neuer Form DMZ 62, 47–50 — Gemeinschaftsorchester und Musikerschutzverband DMZ 62, 33 — L'orchestre de la radio romande Dis 4, 5 — Orchesterschulen DMZ 63, 8 — Through the eyes of the orchestra MT 1931, 1061 u. 1062 — ***Geschichte:*** (s. a. F. David, Musikgeschichte) — La capella musicale della Ven. Collegiata S. Lorenzo M. in Sant' Oreste (Carolis) Nd'A 8, 3 — De Arnhemsche Orchest-Vereeniging (Couturier) DM 6, 3 — Die Musikkapelle Kaiser Rudolf II. 1852 unter Leitung von de Monte (Doorslaer) MSa 39 1 u. ZfM 13, 9/10 — Zur Geschichte der Altenburger Orchester (Gabler) ATj 1929 — The birth of a civic orchestra (Marcelli) MuC 103, 22 — O. einst u. jetzt (Piorkowski) DMMZ 53, 36 — Orchestras, originally atributes of royal power (Rapalje) MuC 103, 17 — 50 Years of orchestral music (Saerchinger) MuC 103, 22 — 130jähriges Bestehen des staatl. Ldh.-O.s in Sangerhausen (Storck) DMZ 62, 26 — The minor symphony orchestra (Wecker) MuC 104, 9 — Le Baseler Kammerorchester Dis 4, 10 — Zum Jubiläum des Gewandhauses Leipzig — (Berger) KpM 2, 1 u. 2 — (E). Sy 14, 12 — (Heimann) ASZ 32, 11 — (Heuss) ZM 98, 11 u. 99, 1 — (Kern) DTZ 30, 1 — (Latzko) Or 8, 24 — (Martell) DMMZ 53, 47 — (Müller) AMZ 58, 50 — (Riesberg) MuC 103, 22 — (Schmidt) Or 8, 22 u. ZfI 52, 4 — (Tornius) Se 8, 47 — A 11, 11/12 — DMZ 62, 47 u. 48 — MT 1932, 1067 — MuAm 51, 18 — Zur Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Konzerte (Martell) SZI 20, 22 — 50 Jahre Berliner Philharmonisches Orchester: (Pasche) S 90, 16 — (Schwers) AMZ 59, 16 — DMZ 63, 17 — RMB 8, 2 — ***Organisation:*** Sind die O. zu groß oder zu teuer? (Steinmann) DMZ 62, 37 — Orchestererhaltung oder Orchesterabbau? (Tischer) DZ 32, 18 u. (e.) DMZ 62, 45.

Orff, Carl s. Musikerziehung, Tanz.

Organum — Ein Quintenorganum aus einer Breslauer Handschrift des frühen 16. Jahrh.'s (Feldmann) Kj 27 — Der O.-Traktat der Vatikanischen Bibliothek (Ficker) Kj 27.

Orgel — s. Instrumente.

Ornamentik — Das Recht der Tradition (Stoeckert) Sti 26, 5.

Orr, C. W. s. Kritik.

Ortmann, Otto s. Hörer, Musikerziehung.

Ossietzky, Carl von s. Rundfunk (Programm).

Oster, Otto s. Goethe, Pfitzner, R. Strauss.

Osthoff, Hellmuth s. Dietrich (Bespr.), Lied (weltl.).

Oswald, Henrique — (Sprovieri) MO 13, 10.

Oswald, R. s. Kirchenmusik.

Othegraven, August von — (Lemacher) ZM 98, 9.

Ould, Hermon s. Musikästhetik.

Owen, Lewis, J .s. Musikerziehung (Methode).

P

Paderewski, Jgnazio Giovanni — BBm 7, 4.
Paderewski, J. G. s. Chopin.
Paganini, Niccolo — P.s hunnau Satanism (C. L.) MuC 103, 21.
Pagel, Elisabeth-Charlotte s. Musikerziehung (Schulmusik).
Pala, Frantisek s. Chor (Geschichte).
Palestrina, Giovanni Pierluigi da — Was läßt sich von P. heute noch liturgisch verwerten? (Bäuerle) K 31, 9 u. 10 u. 32, 1 u. MKK 1932, 1–4 — Um den P.-Stif (Kurthen) GBl 55, 6–9 — Sechsstimmige Messen P.s (Widmann) Kj 27 — *Besprechungen:* Fellerer: P. (L. R.) RMI 38, 3.
Pallmann, Gerhard s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).
Palmer, Elizabeth C. s. Oper (Inszenierung).
Pander, Oscar von s. Haba, Oper (Uraufführungen), Pfitzner.
Pannain, Guido s. Bellini, Kritik, Malipiero, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Musikästhetik, Musikgeschichte, Praetorius (Bespr.), Roussel, Williams, Zarlino (Bespr.).
Panoff, Peter s. Musikerziehung (Kleinkind) Vergleichende Musikwissenschaft u. (Bespr.), Stil (Nationalstil), Volksmusik (Bespr.).
Panthès Marie s. Chopin.
Papajanopoulos, D. s. Bibliothek.
Papajoannou, C. s. Musikfeste.
Parente, Alfredo s. Interpretation, Komponist, Musikästhetik.
Parigi, Luigi s. Watteau.
Pasche, Hans s. Orchester, Rundfunk (Organisation).
Pasquini, Bernardo — „Il tirinto di P. e i suoi intermezzi (Roncaglia) RaM 4, 6.
Passavant, Hans von s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Passion — Schweizerische Passionsmusiken (Nef) Schwj 5 — *Neuausgaben:* Epstein: Christoph Schultze: Lucas-Passion (Einstein) ZfM 14, 5.
Patterson, Frank, s. Verdi, R. Wagner.
Pattison, Bruce s. Rosseter.
Patzakova, A. J. s. Musikpflege.
Pauer-Peretti, F. de s. Clementi.
Paul, Dean — Poldowski (Jean-Aubry) Che 13, 101.
Paul, Jean — *Besprechungen:* Schreiber: J. P. u. die Musik (Kuznitzky) AMZ 59, 8.
Pauli, Fritz s. Musikerschutz (Urheberrecht), Musikorganisation (Bespr.), Rundfunk (Tagungen).
Paulik, Gerhard s. Instrumente (Orgel-Bespr.).
Paumgartner, Bernhard s. Mozart.
Pedrell, Carlos — (Petit) RM 12, 116.
Peeters, Emil s. Oper.
Peinen, Bernhard von s. Gesang, Kirchenmusik, Tanz (Volkstanz).
Pekelis s. Musikerziehung.
Pelicelli, N. s. Musikgeschichte (Musiker).
Peltzer, Otto s. Rhythmik.
Pennino, Gaetano s. Gesang (Unterricht).
Peprek s. Kirchenmusik.
Perl, Carl Johann s. Beethoven (Bespr.), Mozart.
Perlik, Romuald R. s. Brixy.
Perotin — (s. a. Leonin) — *Neuausgaben:* Ficker: Organum quadruplum „Sederunt principes" (Epstein) MK 23, 9
Perrachio, Luigi s. Beethoven, Musikerziehung (Lehranstalten), Schubert, Theorie (Harmonielehre).
Persinger, Louis s. Musikerziehung.
Pestalozzi, Heinrich s. Gesang (Technik).
Peters, E. J. s. Kirchenmusik (Schulen).
Petit, Raymond s. Beck, Goethe, Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikorganisation (Verbände), Pedrell, Schalk.
Pétridès, Pierre J. s. Musikgeschichte.
Petschnig, Emil s. Beethoven.
Petzet, Walter s. Oper (Uraufführungen).
Petzoldt, Richard s. Chor (Literatur), Haydn, Mattheson.
Petzsch, Paul s. R. Wagner (Bayreuth).
Peyser, Herbert F. s. Graener, Haydn, Weill.
Pfau, Sydka s. Fitelberg.
Pfeffer, Charlotte s. Musikerziehung.
Pfeiffer, E. s. Spontini.
Pfeiffer, Theodor s. Theorie (Bespr.).
Pfitzner, Hans — Pf.s Opernschaffen (Abendroth) BlS 12, 4 — „Palestrina" (Bryceson) MuMi 12, 2 — Von romantischer Magie (Gregor) Op 1931/32, 11 — Pf. (Mayer) SiT 48, 21 — Pf. als Musikdramatiker (Mayer) BlS 12, 4 — Urheberrechtliches um Pf. (Moser) ZM 99, 2 — Pf. u. die Musikalische Bühne (Oster) MK 23, 12 — Persönliches von Pf. (Zschorlich) BlS 12, 4 — „Das Herz": (Altmann) Sb 12, 3 — (Brust) SMZ 71, 23 — (Courcy) MuAm 51, 18 — (E. A. H.) SMZ 72, 4 — (Hernried) Or 8, 23 — (Heymann) NW 60, 22 — (Krienitz) AMZ 58, 48 — (Leichtentritt) MK 24, 3 — (Lévy) RM 13, 123 — (Pander) MK 24, 3 — (Ohrmann) S. 89, 47 — (Oster) Op 1931/32, 11 — (Schwers), AMZ 58, 47 — (Stefan) MdA 13, 8/10 — (Steinhard) A 11, 11/12 — (Strobel) Mel 10, 12 — (T.) MuC 103, 21 — (Tischer) DZ 32, 21 — (Zentner) ZM 98, 12 — Entstehung u. Sinn des „Herz" (Grohé) BlS 12, 4 — Wer ist Mahner-Mons? (Grohé) O 1931/32, 11.
Pflug, Hans s. Tanz.
Pfordten, Hermann von der s. Haydn, Gesang, R. Wagner.
Philipp, Franz — „Sancta Elisabeth" (Mayer) K 32, 3/4.
Philipp, J. s. Instrumente (Klavier)
Phonothek — Nationale u. internationale Ph. (Schünemann) Mel 11, 2.
Picha, Frantisek s. Mechanische Musik (Tonfilm), Rundfunk.
Pichl, Vaclav — (Busek) HV 12, 9.
Pierce, Arthur D. s. Schoenberg, Synästhesie.
Pierce, Edwin H. s. Volksmusik.
Piersig, Fritz s. Musikfeste.
Pietzsch, Gerhard s. Musikgeschichte (Bespr.).
Pijper, Willem — (André) Sy 14, 8.
Pijper, Willem s. Cornelis, Musikpflege.
Pike, D. E. s. Dostojewsky.
Pillney, K. H — „Von Freitag bis Donnerstag". DZ 33, 1.
Pincherle, Marc s. Oper (Geschichte).
Pines, Boris s. Lopatnikoff.
Piorkowski, N. s. Orchester (Geschichte).
Pirchan, Emil — (Eipper) A 12, 1.
Pirro, André s. Musikgeschichte, Oper (Bespr.).
Piscéthy, Tibor von s. Kirchenmusik.

Pischel, Felix s. Kirchenmusik.
Pisk, Paul s. Zeitgenössische Musik, Reger, Wellesz.
Pizzetti, Ildebrando — (s. a. Zeitgenössische Musik) — „Lo Straniero" (Bonaccorsi) RMI 38, 3 — Mussolini a P. (G.) RaM 4, 3 — „Débora e Jaèle" (Colaicchi) MuAm 52, 3 — „Fra Gherardo": (Birgfeld) S 89, 25/26 u. (Broesike-Schoen) DZ 32, 12 u. MK 23, 10 u. (Schaub) AMZ 58, 24 — MO 13, 4 — *Besprechungen:* Rinaldi: L'arte di P. (l. roc.) RMI 38, 4 — Tebaldini: P. (m. m.) RaM 4, 6.
Pizzetti, Ildebrando s. Oper.
Pittroff, Karl s. Kirchenmusik (Geschichte).
Plagiat — J. „Plagi" (Roncaglia) RMI 38, 3.
Pleyel, Ignace — (Mansfield) MuMi 11, 11 — (Prod'homme) M 94, 2.
Plohe, Alfred s. Oper (Opernhaus.
Plonka, Bruno s. Chor (Männerchor), Meistergesang, Museum.
Plugge, Walther s. Mechanische Musik (Tonfilm), Musikerschutz (Aufführungsrecht).
Plum, Jean-Marie s. Kirchenmusik.
Pohl, Georg s. Mechanische Musik (Schallplatte), Oper (Organisation).
Polivka, Vladimir — P. jako klavirista (Hanf) HV 12, 5.
Pollatsek, Lazlo s. Bartok.
Polycrates, Them, s. Musik (versch. Länder).
Poppe, Johannes s. Musikorganisation (Chor)
Popy, Francis — „Néron" (Delmas) Mc 11, 8.
Porst, Herbert s. Musikerziehung (Schulmusik).
Porter, E. G. s. Musikerziehung.
Porter, Quincy s. Komponist.
Pot, Cornelis, s. Komponist (Komponiermaschine).
Potthoff, Heinz s. Musikerschutz (Versicherung).
Powell, John s. Volksmusik.
Praetorius, Michael — *Neuausgaben:* Blume: Gesamtausgabe (Moser) Ac 3, 3 u. (Pannian) RMI 38, 2 — Matthei: Sämtliche Orgelwerke (Beichert) MS 61, 11 u. (W. H.) Zek 9, 9.
Pratella, Francesco Balilla s. Volksmusik.
Preprek, Stanislav s. Instrumente (Orgel), Kirchenmusik, Liturgie.
Pretzsch, Paul s. Toscanini.
Preussner, Eberhald s. Hindemith, Mechanische Musik (Tonfilm), Musikerziehung, Musikpflege, Rundfunk (Schulfunk, Tagungen), Zeitschrift.
Prill, A. s. J. S. Bach.
Pringshein, Heinz, s. Grünfeld, Hindemith, Musikerschutz (Urheberrecht), Musikerziehung (Lehrer, Bespr.), Musikfeste, Schillings.
Probus s. Musik (versch. Länder).
Procida, Antonio s. Casella.
Procopiou, S. s. Beethoven.
Prod'homme s. Beaumarchais, Bibliothek, Fétis, Francoeur, Gounod, Meyerbeer, Pleyel, R. Wagner.
Prokofieff, Serge — (Stuckenschmidt) Se 9, 8.
Promnitz, Werner s. Händel (Feste).
Proost, Lily s. Musikerziehung (Methode).
Protz, Albert s. Musikerziehung (Schulmusik).
Prüfer, Arthur s. Röthig.
Prunières, Henry s. Boccherini (Bespr.), Cartan, Frescobaldi, Goethe, Honegger, d'Indy, Lully, Malipiero, Markevitch, Milhaud, Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Ravel, Roussel, Stil (Bespr.), Stradella (Bespr.), Strawinsky, Tessier, R. Wagner (Feste), Ysaye.
Pryor, Arthur s. Militärmusik.
Psachos, C. A. s. Akustik, Volksmusik.
Psalm — (s. a. Zeitgenössische Musik-Bespr., Stoltzer) — La restauration du psautier Hugenot (Schneider) SMZ 72, 3 — *Literatur:* Müller: 90. Psalm (Trantow) Mel 11, 3.
Psalmodie — Römische P. mit deutschem Text (Johner) BGl 55, 7.
Puccini, Giacomo — (Rosenwald) S 89, 48 — „Tosca" (Glarner u. Walder) SMZ 20, 17—20 — P. u. Strawinsky (Gutman) Mel 11, 2 — Intermezzo Milanese (Specht) MK 24, 2 — *Besprechungen:* Adami: P.s Briefe (R. B.) MuMi 12, 1 u. (H. L.) Mus 36, 10 — Specht: P. (Descey) MK 24, 3.
Pudor, Heinrich s. Lied (weltlich).
Püringer, August s. R. Wagner.
Pugnani, G. — Due inedite opere teatrali di P. (Corte) MO 13, 12.
Pugno, Raoul — (Henderson) MuMi 11, 12.
Pulikowski, J. s. Lied (Bespr.), Musikästhetik (Bespr.), Musikerziehung (Bespr.), Musikwissenschaft (Bespr.), Theorie (Bespr.).
Pulver, Jeffrey s. Banister.
Purcell, Henry — *Besprechungen:* Arundell: P. (Leichtentritt), MK 23, 11.

Q

Quantz, Johann Joachim — Friedrich der Große u. Q. (Martens) ZM 99, 1.
Querido, A. s. Rhythmik.
Querini, Giulio Cesare M. — Nota bibliografica (Vicentini) Nd'A 9, 1.
Quilter, Roger — (Holdin) MuMi 11, 5.
Quoika, Rudolf s. Choral (protestantisch), Instrumente (Orgel), Kirchenmusik.

R

Raabe, Peter s. Sprachmelodik.
Raabe, Wilhelm — Die Musik im Lebenskreise R.s (Bülow) DS 23, 36 u. Ha 22, 7 u. Sti 25, 12 u. ZM 98, 9 — R. in seinen Beziehungen zum Bayreuther Kulturkreis (Bülow) Merz 8, 7.
Raastedt, N. O. — Orgelmusik von R. (Steinheuser) MKK 1932, 3 u. 4.
Rabaud, Henri s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Rabenöder, Wolfgang s. Haydn.
Rabsch, Edgar s. Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung (Schulmusik, Schuloper).
Racek, Jan s. Musikerziehung.
Radiciotti, G. s. Spontini.
Raeli, Vito s. Ferrata.
Raff, Helene s. Bülow.
Rambaud, Henri s. Chopin.
Rameau, Jean Philippe — R. théoricien et practicien de la musique (Tiersot) M 93, 36—42 — *Besprechungen:* Migot: R. (m. m.) RaM 4, 3.
Ramselaar, A. C. s. Kichenmusik.
Randole, Leo s. Tanz (Bühnentanz).
Rapalje, Eletta de s. Orchester (Geschichte).
Raphael, Günther — (Schaeder) ZM 98, 6.
Rappoldi, Adrian s. Oper (Uraufführungen).
Raskin, Adolf s. Cornelius, Janaček, Musik (versch.

Länder), Musikorganisation (Konzert, Oper), Musikpflege, Oper (Bespr.).
Rau, Walter s. Kirchenmusik.
Rauber, Eugen S. s. Kirchenmusik.
Ravel, Maurice — (Evans) MuMi 11, 7 — Concerto pour piano et orchestre (g.) RaM 5, 2 u. (Prunières) RM 13, 123 — El „Bolero" BM 4, 35.
Raven-Hart, R. s. Rundfunk.
Rawthorne, Alan s. Brahms.
Redington, Helen s. Oper.
Redlich, Hans F. s. Krenek, Malipiero, Monteverdi, Mussorgsky, Oper (Uraufführungen), Reger, Tanz (Bühnentanz).
Redway, Virginia Larkin s. Verlag.
Refardt, Edgar s. Musikalienhandel (Geschichte).
Reger, Max — Das R.-Archiv in Weimar (Huschke) SMZ 72, 4 — De pianostijl van R. (Pisk) DM 6, 5 — R. (Redlich) Auf 1932, 3 — R. als Musiklehrer (Sternberg) S 89, 33/34 — R. u. die Pathologie (Unger) ZM 98, 8 — *Reger-Feste:* Tübingen ZM 98, 7 — ***Besprechungen:*** Hase-Koehler: Briefe eines deutschen Meisters (E. J. L.) RMI 38, 4.
Rehberg, Walter s. Instrumente (Klavier).
Rehberg, Willy s. Musikerziehung.
Rehmann, Th. B s. Kirchenmusik u. (Schulen, Literatur, Besprechungen), Musikorganisation (Kirchenmusik).
Reich, Willy s. Berg, Dilettant, Haydn (Bespr.), Herrmann, Hindemith, Instrumente (Klavier), Mozart, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikästhetik, Musikerziehung u. (Bespr.), Musikfeste, Offenbach, Schoenberg, Tscherepnin, R. Wagner, Wellesz.
Reichardt, Joh. Friedrich — Goethe u. R. (Reimérdes) Sti 26, 7.
Reichenbach, Hermann s. Instrumente (Saxophon), Musikerziehung (Erlaß).
Reichmann, Grete s. Mechanische Musik.
Reid, Louis s. Rundfunk.
Reimann, Wolfgang s. Instrumente (Orgel) Kirchenmusik (Schulen).
Reimérdes, Ernst Edgar s. Gesang (Sängerinnen), Goethe, Komponist, Lied (weltlich), Reichardt.
Rein, Walter s. Chor (Männerchor), Haas.
Reinagle, Alexander — R. as sonatist (Krohn) MQ 18, 1.
Reinboth, Gerhard s. Musik (versch. Länder).
Reindell, W. s. Instrumente (Flöte).
Reiner, Gerhard s. Mozart (Feste).
Reinhard, A. E. s. Haydn, Graener.
Reinitzer, Gerda, s. Tanz (Bühnentanz).
Reiser, Beat s. Kirchenmusik.
Reiter, Josef — (Brichta) S 90, 2.
Reiterer, Karl s. Lied (Volklied).
Rellstab, Annekäthe s. Burghausen-Leubuscher.
Respighi, Ottorino — „Maria Egiziaca" (Kramer) MuAm 52, 6 — „Belkis" MO 14, 2.
Reményi, Ladislaus s. Instrumente (Violine).
Rendall, F. G. s. Instrumente (Saxophon-Bespr.).
Rensis, Raffaello de s. Rossini.
Reucker, Alfred s. R. Wagner.
Reuss, Heinrich s. Oper.
Reuter, Fritz s. Rundfunk (Bespr.).
Reuter, Ludwig s. Instrumente (Glocke).
Reuter, Otto s. Baussnern, Cornelius, Oper (Uraufführungen).
Reutter, Hermann — (Roth) W 1931, 6/7.
Rhode, Erich s. Chor (Sängerfeste).
Rhythmik — (s. a. Choral, Metrik, Musikerziehung, Schulmusik, Tanz) — Der Rhythmus in der Dichtung (Ahmels) SpS 19, 7/8 — Musik u. Bewegung (Bode) MdOM 2, 1 — Augustinus' Beiträge zur Kenntnis der Hymnen- u. Sequenz-Rhythmik (Bonvin) GBl 55, 8/9 — Vom Sinn rhythmischer Erziehung (Dalcroze) DTZ 29, 17 — Rhythmische Erziehung (Feudel) MK 24, 5 — R. (Kok) Mc 12, 2 — Concepts of time, measure and rhythm (Montoliu) Ov 2, 8 — The meaning of Eurythmics and its contribution to musical education (Montoliu) Ov 3, 3 — Musik u. Sport (Peltzer) DTZ 29, 17 — Medico-Muzikale Meditatie (Querido) DM 6, 5 — Na pocatku byl rytmus (Srba) HV 12, 9 — ***Besprechungen:*** Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle (Lobaczewska) KM 3, 12/13 — Steglich: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus (Lobaczewska) KM 3, 12/13 u. (Költzsch) ZM 99, 1 — Struwe: Erziehung durch Rhythmus (Lissa) KM 3, 10/11 u. (Werner) ZfM 14, 7 — 1. Rhythmischer Kongreß 1926 in Genf (Lobaczewska) KM 3, 12/13.
Richard, August s. Chor (Sängerfeste), Goethe, Loewe.
Richter, Otto s. Schütz (Feste), Volbach.
Ricordi, G. s. Besprechungen (Neuausgaben).
Riemer, Otto s. Aufführungspraxis, Kritik, Musikfeste.
Riesberg, F. W. s. Orchester (Geschichte).
Riesenfeld, Paul s. Beethoven, Goethe, Kricka, Oper (Uraufführungen).
Rietz, Julius — s. David.
Rihovsky, Adalbert — (Brünn) Chb 4, 5–8.
Rijsager, Knudage s. Musikpolitik, Tendenzmusik.
Rimsky-Korssakow, N. A. — (Campbell) MuMi 11, 9 — ***Besprechungen:*** Von der Pals: R.-K.s Opernschaffen (Calvocoressi) MT 1931, 1064 u. (Engel) AMZ 58, 38.
Rinaldi, Mario s. Oper.
Ring, Franz s. Gesang.
Ring, Oluf s. Nielsen.
Rischel, Thorwald s. Instrumente (Gitarre).
Ritter, Karl Bernhard s. Instrumente (Orgel), Liturgie.
Robinson, Edward s. MacDowell, Sibelius.
Robinson, P. s. J. S. Bach.
Röckl, Sebastian s. R. Wagner.
Röhrich, Georg s. Instrumente (Flöte).
Röll, G. A. s. R. Wagner.
Röntgen, Joachim s. Instrumente (Violine-Bespr.).
Röntz, Wilhelm s. Fallersleben, Hymnus (weltlich), Müller von der Werra, Zelter.
Rösch, Friedrich s. Notation.
Roessel, Anatol von s. Tonsystem.
Rössel, Willy s. Chor, Musikerziehung (Bespr.), Notation.
Röthig, Bruno — (Prüfer) ZM 98, 6.
Roffmann, Lena s. Musikwissenschaft (Bespr.).
Rogers, Clement F. s. Kirchenmusik.
Roggeri, Edoardo s. Musik (versch. Länder).
Rohne, Oskar s. Zeitgenössische Musik ,Virtuose.
Rolland, Romain — (Baser) MK 23, 11.
Rolland, Romain s. Goethe.

Rollberg, Fritz s. Lied (weltlich).
Romaniszyn, Bronislaw s. Gesang (Unterricht).
Romberg, Andreas — R.s Musikerlaufbahn (Mello) DMZ 62, 45.
Ronde, H. W. de s. Haydn.
Roncaglia, Gino s. Pasquini, Plagiat.
Roner, Anna s. Kritik.
Roselius, Ludwig — „Doge und Dogaressa" (Heymann) NW 59, 18.
Rosenberg, Herbert s. Besprechungen (Neuausgaben), Chor (Literatur), Lied (weltlich, Bespr.), Zeitgenössische Musik.
Rosenhaimer, E. s. Synästhesie.
Rosenkaimer, Eugen s. Musikpflege (Geschichte).
Rosenthal, Karl August s. Besprechungen (Neuausgaben), Mozart.
Rosenthal, Moritz — (Legge) SR 151, 3933.
Rosenwald, Hans Hermann s. Cherubini, Glinka, Humperdinck, Liszt, Loewe, Meyerbeer, Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Puccini, Schumann, Stamitz.
Rosseter, Philip — R., poet and musician (Pattison) MT 1931, 1065.
Rossi-Doria, Gastone s. Interpretation.
Rossini, Gioacchino — R., der Tondichter u. Bankier (Bienenfeld) MK 24, 7 — Di un „si naturale" (Casella) MO 13, 7 — Casa R. (Felber) DM 6, 4 — „Semiramis" (Golther) S 90, 13 — Die Ouverture zum „Barbier" (Landormy) M 93, 50 — Rossini intimo (Rensis) MO 13, 8/9 — „Die Italienerin in Algier (Sexauer) MK 23, 9 — „Signor Bruschino" (Stephan) S 90, 10.
Roth, H. s. Kirchenmusik.
Roth, Herman s. Reutter.
Rothhardt, Hans s. d'Albert (Bespr.).
Rotoli, Giulio, Musik (versch. Länder).
Rott, Willy s. Musikerziehung (Lehrer).
Rousseau, Jean-Jacques — R. — a great amateur musician (Jones) Mus 37, 3 — Concerning R., the musician (Tiersot) MQ 17, 3.
Roussel, Albert — 3. Sinfonie (Hoérée) RM 13, 122 u. (Pannain) RaM 5, 2 — „Bachus et Ariane" (Prunières) RM 12, 119.
Rowe, R. P. T. s. Oper (Opernhaus).
Rowley, Alec s. Fauré, Verlag.
Rozsa, Miklos, — Die Violinmusik Ungarns Mit 1932, 161.
Rudnyckyj, A. s. Musik (versch. Länder).
Rüdel, Hugo — SZ 25, 8.
Rüdel, Karl H. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Rüdiger, Theo s. Instrumente, Konzertwesen, Musikpolitik, Orchester.
Rühlmann, Franz s. Oper (Regie), R. Wagner (Bayreuth).
Rüling, Rudolf von s. Instrumente (Orgel).
Rumneff, A. s. Tanz (Bühnentanz).
Rundfunk — (s. a. Chor, Dirigent, Gesang, Musikerziehung, Musikfeste, Musikpflege, Orchester, R. Wagner) — Der Rundfunk sucht seine Form (Arnheim) WB 28, 10 — Musik im R. (Berten) A 11, 10 — Soziologische Sinngebung der Musik-Sendung (Berten) RuH 1, 8/9 — Die Aktivierung des Musik-Hörers (Blessinger) RuH 1, 10 — R. und Musikpflege (Blessinger) RuH 1, 6 — Musikverständnis (Bie) RuH 1, 3 — R. und Musik (Bredow) MK 24, 4 — R. u. alte Musik (David) Mel 11, 3 u. 4 — Radio adventures of an opera singer (Dolente) MuC 104, 9 — R. in USSR (Druskin) MdA 13, 8/10 — R. 1931 (Eckhardt) MdA 14, 1 — Bands and the B. B. C. (Elwes) MT 1931, 1064 — Französisches Funkwesen (E. F.) DMMZ 53, 45 — R. ohne Grammophon? (Gutman) Mel 11, 1 — To Radioindlaeg og et svar (Herrup, Hove, Tarp) DaMu 6, 5 — Vazne slovo o rozhlase (Jirak) T 11, 1 — Jugendmusikpflege im R. (Jöde) SF 5, 13/14 — Die Stimme im Radio (Iro) Stib 9, 3/4 — Ist der Radioapparat ein Musikinstrument? (Kappelmayer) MK 24, 4 — Problemy muzyczne w radjo (Koffler) Muzy 9, 1/2 — Probleme des musikalischen R. (Latzko) ZfM 14, 7 — R. und Privatmusikunterricht (Liebermann-Rosswiese) DTZ 29, 12 — R.-Aufnahme (Lubszynski) Rj 1930 — Was darf man von einer R.-Darbietung verlangen? (Lubszynski) Rj 1931 — Un' inchiesta sulla Radio (M.) RaM 5, 2 — Grenzen der klassischen Hausmusik (Moes) RuH 1, 7 — R.-Hausmusik und musikalische Bildung (Müller) Rj 1931 — Funkkorrepetition, Umformesinn und schöpferischer Klangwille (Nestmann) Sti 26, 4 — Zur Erweckung der Hausmusik (Nestmann) RuH 12, 1 — Die Schwierigkeiten der R.-Sendung (Noack) To 36, 13 — R. (Picha) T 11, 5 — Radio and a new theory of tone-quality (Raven-Hart) MQ 17, 3 — A radio programm director tells vocal teachers not to blame the Broadcasters for the crooning menace (Reid) Mus 37, 4 — Opern im R. (Schoen) MdA 13, 5 — Does Radio help or hinder musical art? (Scott) MuC 104, 4 — R. u. Konzertsaal (Söhner) S 90, 16 — Bachkantaten und Weltanschauung (Stössinger) RuH 1, 8/9 — Der Klang der Orchesterinstumente im R. (Szendrei) A 11, 8/9 — Jugend und R. (Tischer) DZ 33, 3 — R.-Musik und Hausmusik (Waltershausen) SF 5, 13/14 — R.-Musik und allgemeine Musikpflege (Waltershausen) RuH 1, 5 — R. und Volksmusik (Werlé) RuH 1, 7 u. DS 23, 47 — Gesetzliche Lizenz im R.? (Zellner) Mel 10, 7 — ***Funkhaus:*** Das „Haus des Rundfunks"/Berlin (Miller) SK 1931, 6 — Erfahrungen beim Bau neuer Funkhäuser (Warschauer) A 11, 6/7 — ***Funkoper:*** Opernfunk oder Funkoper? (Gutman) Mel 11, 3 — Geistige Probleme der Rundfunkoper (Hernried) Or 8, 17 — Jacobi: Der reiselustige Kasperl Se 8, 48 — ***Funkprogramm:*** Die Pflege von Opern und Operetten im Rundfunk (Antoine) Se 9, 9 — Zeitgenössische Musik im Rundfunkprogramm 1931 (Antoine) Se 9, 14 — Neue Wege im Rundfunk (Connor) AMZ 59, 10 — Die Schlagerindustrie im Rundfunk (Connor) WB 27, 28 u. 30 u. (Flesch) WB 27, 31 u. (Ossietzky) WB 27, 33 — Diskussion zum Rundfunkprogramm (Fischer) Mel 10, 8/9 — Die neuen künstlerischen Probleme (Flesch) Rj 1930 — Bachkantaten im Rundfunk (Fries) MSfG 36,8 — Das Sendeprogramm (Hitzig) AMZ 58, 48 — Europäisches Konzert (Kestenberg) Se 8, 39 — The new art of designing radio programs (Stearns) MuC 53, 8 — Deutsche Musik in deutschem Stil (Wappenschmitt) RuH 1, 10 — Musterhafte Programme A 11, 11/12 — Schallplatte und Rundfunk: (Ackermann)

RuH 1, 12 — (David) SMZ 71, 13 — (Schoen) A 12, 1 — (Stössinger) Se 8, 32 — Schallplatte gegen Rundfunk (H. P.) Se 8, 50 — Gegen die Schallplattenmusik im R. (r.) DMZ 62, 46 — Schallplattenkrieg im R. DMZ 62, 49 — ***Organisation:*** Die O. des europäischen Rundfunks (Brosig) Mpf 2, 4 — Der Rundfunk hilft Musikern und Künstlern (Pasche) S 89, 41 — ***Schulfunk:*** Die Arbeit am musikalischen Schulfunk in den Schulfunksendebezirken (Bilke, Brehmer, Findeisen, Mann, Muhlack, Wehrhahn) SF 5, 13/14 — Die Aufgaben des musikalischen Schulfunks für die Volksschulen (Diekermann) SF 5, 13/14 — Der mitteldeutsche Schulfunk (Findeisen) SF 6, 8 — Musikalischer Schulfunk und höhere Schule (Fischer) SF 5, 13/14 — Der Schulfunk in Preußen (Friebel) SF 5, 12 — Grundlagen der Schulfunkmethodik (Friebel) Mpf 2, 4 — Aufgaben des musikalischen Schulfunks in der Grundschule (Grüger) SF 5, 13/14 — Radio opens vast field for music instruction (Keith) MuAm 52, 6 — Schulfunk und Musikerziehung (Kestenberg) SF 5, 13/14 — Instrumentallehre im Schulfunk (Linde) SF 6, 6 — Fächer, Schularten und Altersstufen im Schulfunk (Mann) SF 5, 20 — Schulfunk in Österreich (Moissl) Quel 82, 2 — Ausbau musikpädagogischer Schulfunkarbeit (Preussner) SF 5, 13/14 — Konzerte im Schulfunk der Norag (Scheffler) SF 5, 20 — Wieviel Kinder hören Rundfunk und was hören sie? (Wehrhahn) SF 5, 21 — Der Schulfunk in England SF 5, 22 — Beispiele: Franz Schubert (Moissl) Quel 82, 2 — ***Sender:*** Das Orchester der Orag gastiert in der Provinz (Beyse) Rj 1930 — Deutsche Musik im russischen Rundfunk (Druskin) Se 8, 24 — Wie Königswusterhausen zum ersten deutschen Rundfunksender wurde (Gerlach) Rj 1930 — Mitteldeutscher Rundfunk Rj 1931 — Südwestdeutscher Rundfunk Rj 1931 — ***Ausstellung:*** Die 8. Deutsche Funkaustellung und Phonoschau zu Berlin: (Neuburger) DMZ 62, 35 u. 36 — (Stein) MK 24, 1 — DIZ 32, 16 ***Tagungen:*** München: 2. Tagung für Rundfunkmusik: (Bartels) DTZ 29, 17 u. DZ 32, 15 — (Lade) DMZ 62, 29 u. Mel 10 ,8/9 — (Pauli) Mpf 2, 5 — (Preussner) SF 5, 15 — (Schmid) SMZ 71, 14/15 — Internationale katholische Rundfunkkommision in Zürich MKK 1931, 8 — ***Besprechungen:*** Coeuroy: Panorama de la Radio (Lobaczewska) KM 3, 12/13 — Szendrei: Rundfunk und Musikpflege (Henschel) RuH 1, 7 u. (Reuter) DZ 32, 18 u. (Unger) ZM 98, 10 — Winzheimer: Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung (Lissa) KM 3, 12/13 — Deutsches Rundfunkschrifttum (Landau) ZfM 14, 4.

Runge, Gertrud s. Orchester.

Rychnowsky, E. s. Kletzki, R. Strauss.

S

Sabaneev, Leonid s. Scriabin, R. Wagner.

Sachs, Curt — Zum 50. Geb: (Geiringer) ZfM 13, 9/10 — (Nadel) MK 23, 9.

Sachs, Curt s. Instrumentenkunde, Kunstwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft, Tanz. (Laientanz).

Sättler, Carl s. Oratorium (Literatur).

Saint-Cyr, Mario s. Molinari.

Saint-Foix, Georges de s. Ph. E. Bach (Bespr.), Haydn.

Sala, Raimondo s. Malipiero.

Salmond, Felix s. Instrumente (Cello).

Salter, Summer s. Musik (versch. Länder).

Samazeuilh, Gustave s. d'Indy.

Sambeth, Heinrich Maria s. Gesang (Technik), Lied (Volkslied).

Saminsky, Lazare s. Musikfeste.

Sammlungen — (s. a. Bibliothek) — The collection of Carl H. Tollefsen (Deyo) MuAm 52, 2 — Van het Museum-Scheurleer (W. H.) Sy 14, 7 — Der Dichter als Musiksammler (Unger) DMZ 63, 7.

Sanders, Paul F. s. Dilettant, Musik (versch. Länder).

Sargant, Norman s. Jazz.

Sargeant, Winthorp s. Vergleichende Musikwissenschaft, Toch

Sargent, Malcolm — (Souper) MMR 61, 730.

Sassmann, Hans s. Offenbach.

Satie, Eric — Précisions sur le „cas E. S." Dis 4, 6.

Sattner, Hugolin — (Barlé) SvC 25, 6.

Saunders, Wiliam s. Oper.

Saussine, Renée de s. Musik (versch. Länder).

Savill, Agnes s. Berufsmusiker (Bespr.)

Saxophon — s. Instrumente.

Scarlatti, Guiseppe — Sc. et son incertaine ascendance directe (Fienga) RM 13, 123.

Scott, Cyril e. Rundfunk.

Scott, Marion M. s. Forster, Haydn, Joachim.

Scrjabin, Alexander — The orchestral process of S. (Hull) MuMi 11, 11 — S. and the idea of a religious art (Sabaneev) MT 1931, 1063 — Briefe an Altschuler MuC 103, 15 — ***Besprechungen:*** Zofja: O harmonice S. (Barbag) KM 3, 12/13.

Seaman, Julian s. Stil (Nationalstil).

Sear, H. G. s. Korngold.

Searchinger, Cesar s. Musik (versch. Länder), Musikfeste, Orchester (Geschichte).

Sebesta, Eduard s. Musikerziehung (Lehranstalten).

Sedlacek, Josef — (Kvet) HSK 4, 5.

Seefluth, Alfred s. Telemann.

Seeger, Hans s. Instrumente (Orgel).

Seeliger, Hermann s. R. Wagner.

Segmiller, Walter s. Bruckner, Chor (Kirchenchor).

Seipp, Heinrich s. Musikästhetik.

Sekles, Bernhard — S.s pädagogische Werke für den Anfangs-Unterricht (Willms) W 1931, 10.

Seling, Emil s. Bruckner.

Seling, H. s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).

Selzer, Alfred s. Mozart.

Senger, Rudolf s. Dirigent (Rundfunkdirigent).

Senghaas, Hugo s. Herrmann.

Senova, Vera s. Hubad.

Sequenz — s. Rhythmik.

Seraph, F. s. Musikerziehung (Schuloper).

Servois, G. s. Instrumente (Orgel).

Sery, Karel s. Kolisek.

Seubel, Karl s. Musikerziehung (Schulmusik).

Ševčik, Ottakar — (Braunstein-Loskant) SMpB 21, 6 — (Dolejsi) MuAm 52, 6 — S. o sobe T 11, 7.

Ševčik, Ottakar s. Instrumente (Violine).

Sévérac, Deodat de — (Fornerod) SMpB 20, 24.

Sexauer, Hermann s. Oper (Uraufführungen), Rossini.
Seydel, Martin s. Gesang (Geschichte).
Seywald, Georg s. Mozart, Musikerziehung (Bespr.).
Shea, George E. s. Gesang.
Shirlaw, Matthew s. Theorie (Harmonielehre).
Sibelius, Jean — (Robinson) AM 25, 98 — op. 61 (Goddard) MuMi 12, 3 — The „organic" approach to music (Mark) MM 10, 3 — The symphonies of S. (Souper) MuMi 12, 3 — *Besprechungen:* Gray: S. (Sc. G.) ML 13, 2 u. (Hill) MuMi 12, 2.
Sickert, Leonhard s. Loewe.
Siebeck, Werner s. Schumann.
Siebert, Karl s. Tanz (Kulttanz).
Siede, Ludwig — (Weha) SZI 21, 3.
Siffrin, Petrus s. Liturgie.
Sigl, Max s. Choral (gregorianisch), Kirchenmusik (Kirchenmusiker), P. Wagner.
Signorelli, Mario s. Gesang.
Silberschmidt, Rudolf s. Musikerziehung.
Silberstein, Ernst s. Instrumente (Cello-Bespr.), Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Silberstein, M. s. Verlag.
Simon, James s. Bach (Bespr.), Dirigent (Bespr.), Goethe, Haydn, Oper u. (Bespr.), Weingartner (Bespr.).
Simon, Kurt s. Dirigent (Chorleiter).
Simons, Rainer, s. Theater, R. Wagner u. (Bespr.).
Sin Otakar — K padesatileti O. S. (Cmiral) HSK 3, 9/10 u. (Herman) HV 12, 5.
Sin, Otakar s. Theorie (Harmonielehre).
Sinfonie — De ontwikkeling der S. door Haydn, Mozart en Beethoven (Hutschenruyter) Mc 11, 6–12 u. 12, 2 u. 3 u. Sy 14, 1–9.
Sinzig, Petrus s. Kirchenmusik.
Sirp, Hermann s. J. S. Bach.
Sittard, Alfred s. H. Schütz.
Skuherskeho, Fr. Id. — Insprucka perioda pusobeni S. (Marel) HV 12, 6/7.
Smetana, Friedrich — „2 Witwen" (Brichta) S 89, 48 — Posledni zakyne Smetany, Marie Brejlova Zemrela (Celeda) HV 12, 9 u. 10 — Dramaticky vyznam Smetanovy polyfonie (Stepan) T 11, 1–5.
Smets, Paul s. Vogler.
Smit, Jan s. Instrumente (Orgel), Mechanische Musik (Schallplatte).
Smith, Alexander Brent s. Variation, Virtuose.
Smith, Arnold H. s. Zur-Muehlen.
Smith, Besse Edmonds s. Musikästhetik.
Smits, Jos. s. Gregorianik, Musikerziehung (Schulmusik).
Smyth, Ethel — (Williams) MuMi 12, 1.
Smyth, Dane Ethel s. Kritik.
Söhner, Hans s. Rundfunk.
Söhner, Leo s. Choral (gregorianisch), Gregorianik, Kirchenmusik, Messe (Literatur).
Somerset, H. V. F. s. Schobert.
Somigli, C. s. Gesang (Technik).
Sonate — Suite u. S. (Liebau) Schw 13, 14.
Sonnemann, Kurt s. Chor (Sängerfeste), Oper (Uraufführungen).
Sonner, Rudolf s. Oper (Uraufführungen).
Souchay, Marc-André s. Schubert.
Souper, F. O. s. Mozart, Sargent, Sibelius.
Sourek, Otokar s. Dvorak.
Sousa, John Philip — (André) Mc 12, 4 — S.s marches set the tune for America's progress MuAm 52, 6.
Sowa, Heinrich s. Gregorianik.
Specht, Richard s. Puccini.
Spielman, Emerick s. Mechanische Musik.
Spilios, Emile s. Musikästhetik.
Spiess, Karl s. Ballade (Volksballade).
Spiro, Friedrich s. Schubert.
Spohr, Louis — Sp. u. die romantische Oper (Kuznitzky) NT 4, 1.
Spontini, Gaspare — (s. a. C. M. v. Weber) — Lettere inedite (Pfeiffer u. Radiciotti) Nd'A 9, 1.
Sprachmelodik — Musik u. Sprache (Raabe) RuH 1, 8/9.
Springer, Franz s. Dirigent, Musikpflege.
Sprovieri, Arrigio G. s. Oswald.
Sprüngli, Theo A. s. Kritik, Oper (Repertoire), Theater (Organisation).
Srba, Antonin s. Rhythmus.
Suarès, André s. Goethe, Musikästhetik, Theorie Harmonielehre), R. Wagner.
Subira, José s. Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Tanz (Laientanz).
Suite — s. Sonate.
Suk, Josef s. Macan.
Sundström, Einar s. Uttini.
Suppe, Karl s. Musikerziehung (Schulmusik).
Sussman, Irving R. s. Kritik, Zeitgenössische Musik.
Svensson, Sven E. s. Theorie.
Svoboda, Jiri s. Musikerziehung (Schulmusik).
Swillens, P. T. A. s. Instrumente (Glocke).
Sydow, Alexander s. Hörer, Musikerziehung (Schulmusik).
Synästhesie — Die Probleme der Farbe-Ton-Musik (Anschütz) NWWZ 1, 1 — Synopsie im jugendlichen Alter (Grahl) Quel 81, 12 — Color and music (Pierce) AM 23, 90 — Das „Farbenhören" im Lichte der modernen Forschung (Rosenhaimer) ASZ 33, 1 — De Toonladder en het Kleurengamma (Schaddelee) DM 6, 4 — Farbenhören u. Tönesehen (Stein) KuS 2, 5 — La synopsie (Udine) M 94, 5 u. 6 — Renaissance- u. Barock-Synästhesie (Wellek)LG 9, 3 — *Tagungen:* 2. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg: (Günther) KuS 2, 4 — *Besprechungen:* Anschütz: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich (Wellek) ZfAe 26, 2.
Szamotuly, Waclaw de — Do brografji (Chybinski) KM 3, 12/13.
Szarzinski, St. Sylwester — *Neuausgaben:* Chybinski und Sikorski: „Jesu spes mea" (Einstein) ZfM. 13, 11/12.
Szendrei, Alfred s. Dirigent (Rundfunkdirigent), Rundfunk, Schoenberg.
Szymanowski, Karol s. Chopin, Musikpolitik.

Sch

Schaddelee, J. T. s. Synästhesie.
Schade, Erwin s. Instrumente (Flöte).
Schaeder, Hans Heinrich s. Raphael.
Schäfer, Dirk — (Couturier) Sy 14, 3 — (Zonderland) Sy 14, 4.
Schäfer, Oskar s. Akustik, Instrumente (Orgel), Notation.

Schaefers, Anton s. Zeitgenössische Musik.
Schaeffner, André s. E. Th. A. Hoffmann, Strawinsky.
Schäfke, Rudolf s. Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Schah, Rudolf s. Chor.
Schalk, Franz — (Junk) ZM 98, 10 — (Krueger) MuAm 51, 15 — (Petit) RM 12, 119 — (Scherber) S 89, 38 — Sy 14, 9.
Schaller, Artur — (Lott) SZ 26, 3.
Schaller, F. A. s. Choral (gregorianisch), Liturgie.
Schalmei — s. Instrumente.
Schallplatte — s. Mechanische Musik.
Schammberger, A. s. Musikfeste.
Schaper, Edgard Hellmuth s. Tonpsychologie.
Scharwenka, Xaver — (Henderson) MuMi 11, 10.
Schattkowky, Kurt s. Musikerziehung (Schulmusik).
Schaub, Hans F. s. Haydn, Oper (Uraufführungen), Pizetti.
Scheffler, Richard s. Musikästhetik (Bespr.).
Scheffler, Siegfried s. Rundfunk (Schulfunk).
Schein, Bela s. Chor (Arbeiter-Chor).
Schelling, E. s. Chopin.
Schelstraete, Remi s. Kirchenmusik (Schulen).
Schemann, Ludwig s. Haydn.
Schenker, Heinrich s. Mozart.
Scherber, Ferdinand s. Konzertwesen, Musikorganisation (Konzertwesen), Schalk, Wellesz.
Schering, Arnold s. Harrer, Musikwissenschaft, Notation.
Scheuch, Otto s. Nellius.
Schiegg, Anton s. Chor, Gesang (Stimmphysiologie).
Schiemann, Gertrud s. Wolfsthal.
Schierbeck, Poul s. Nielsen.
Schiff, Paul s. Konzertwesen (Agenturen).
Schilling, R. s. Gesang (Phonetik).
Schillings, Max von — „Der Pfeifertag": (Hirschberg) S 89, 39 — (Pringsheim) AMZ 58, 38 — (Schliepe) DZ 32, 17 — Einführung (Kapp) BlS 12, 1 — Die Schicksale des „Pfeifertags" (Kapp) BlS 12, 1.
Schillings, Max von s. G. Schumann.
Schjelderup, G. s. Oper (Geschichte).
Schlager, (s. a. Lied, Volkslied) — (Henschel)Se 8, 50.
Schlagzeug — s. Instrumente.
Schlatter, Viktor s. Instrumente (Orgel).
Schlee, Alfred s. Musik (versch. Länder), Tanz u. (Bühnentanz)).
Schleeger, Kurt s. J. S. Bach.
Schlemmer, Oscar s. Tanz (Bühnentanz).
Schlicht, Ernst s. Chor u. (Geschichte, Männerchor).
Schliepe, Ernst s. Akustik (Elektro-Akustik), Berufsmusiker, Dirigent, Joachim, Musikpflege, Oper, Orchester, Schillings, Virtuose, Weill Windt.
Schmalzbach, Leon s. Chor (Literatur).
Schmeling, Gerhard s. Gesang (Technik) Musikerziehung (Schulmusik).
Schmid, Alfons — (Getzeney) K 31, 10.
Schmid, Edmund s. Musikerziehung.
Schmid, Ernst Fritz s. Haydn u. (Bespr.).
Schmid, Eugen s. Kirchenmusik.
Schmid, S. W. s. Chor (Männerchor).
Schmid, Willi s. Mozart, Musik (versch. Städte), Musikfeste, Rundfunk (Tagungen).
Schmid, Wolfgang M. s. Hofhaimer.
Schmidt s. Militärmusik.
Schmidt, Alfred s. Musikerziehung (Lehrer, Bespr.).
Schmidt, Benno s. Musikalienhandel.
Schmidt, Ferdinand s. Kirchenmusik.
Schmidt, Georg s. Orchester (Geschichte), Ysaye.
Schmidt, Helmut s. Leonin.
Schmidt, Robert s. Musikerziehung (Lehrer).
Schmidt-Görg, Joseph s. Instrumente (Orgel).
Schmidt-Lamberg, Herbert s. Instrumentenkunde, Musik (versch. Länder), Tanz (Bühnentanz, Gesellschaftstanz), Tonpsychologie.
Schmidt-Maritz, F. s. Musikerziehung.
Schmieder, H. s. Musikerziehung (Tagungen), Schütz (Feste).
Schmitt, Florent — (Blom) Che 13, 101 — (Landormy) MuAm 52, 6.
Schmitz, Eugen s. Oper (Uraufführungen).
Schmuller, Alexander s. Glazunoff.
Schnabel, Josef Ignaz — (Baumann) K 32, 3/4.
Schnabel, S. s. Liturgie.
Schnackenberg, s. Jung.
Schneider, Charles s. Psalm.
Schneider, Constantin s. Bibliographie, Mozart.
Schneider, Max s. Tonpsychologie.
Schneider, Paul s. Instrumente (Violine), Instrumentenmarkt.
Schobert, Johann — Sch. and his influence on the music of Mozart (Somerset) MT 1931, 1063.
Schoeck, Othmar — *Besprechungen:* Corrodi: Sch. (Schuh) MK 24, 2.
Schoemaker, M. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Schoen, Ernst s. Musikfeste, Rundfunk, Vogel.
Schoenberg, Arnold — (Pierce) AM 23, 94 — (White) MT 1931, 1062 — „Gurrelieder" (M. M. C.) MuC 104, 16 — Das Klavierwerk von Sch. (Kraus) Aj 4 — Neue Männerchöre (Reich) MM 9, 2 — Zur Erstaufführung der „Gurrelieder" im Rundfunk (Szendrei) Rj 1930 — Sch. and his english critics (Warren) Sb 12, 2 — The lyceum of Sch. (Weiss) MM 10, 3.
Schönmüller, Ph. s. Bruckner.
Schofield, Edgar s. Gesang (Unterricht).
Scholes, Percy A. s. Mechanische Musik (Bespr.), Musikerziehung.
Schommer, H. s. Chor.
Schopper, Johanna s. Musikerziehung (Schulmusik).
Schorn, Hans s. Oper (Uraufführungen).
Schottländer, Joh. Wolfgang s. Zelter (Bespr.).
Schrade, Leo s. Herausgeber, Musikerziehung, Musikwissenschaft (Bespr.).
Schrader, Frederick F. s. Joh. Strauss.
Schreker, Franz — „Smee u. die 7 Jahre" (Schreker) MdA 13, 6/7.
Schreker, Franz s. Schreker.
Schrenk, Walter — (Schwers) AMZ 59, 9 — (Stefan) MdA 14, 2/3.
Schrenk, Walter s. Zeitgenössische Musik.
Schrewe, Hans s. Instrumente (Flöte).
Schroeder, Hermann s. Instrumente (Orgel), Notendruck (Partitur).
Schröder, Otto s. Musikgeschichte (Funde).
Schrön, Eduard s. R. Wagner.
Schroeter, Kurt s. Instrumente (Violine-Bespr.).
Schubart, Daniel J. C. — (Lenth) ASZ 32, 10.
Schubert, Franz — (s. a. Goethe, Joh. Strauss)— Sch.s Liebeswerben um Goethe (Bülow) Ha 23,

2 — Die vollendete „Unvollendete" (Holde) AMZ 58, 50 — Signierte Sch.-Erstdrucke (Kinsky) Ph 4, 5 — Ein neu entdecktes Klavierwerk von Sch. (P. A. P.) SMZ 71, 12 — La creazione sinfonica e quartettistica di Sch. (Perrachio) MO 13, 7 — Das Rätsel des Sch.-Quartetts gelöst! — (Schwarz-Reiflingen) Gi 12, 11/12 — Zum Schubert-Goethe-Problem (Spiro) S 90, 17 — „Winterreise" (Weismann u. Souchay) ZfM 13, 9/10 — Der volkstümliche Sch. (Werlé) SZ 26, 1 — Moment musical Mus 36, 7 — ***Besprechungen:*** Therstappen: Die Entwicklung der Form der Sch. (L. R.) RMI 38, 4.

Schubert, Kurt s. Instrumente (Klavier-Bespr.), Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerziehung.

Schuberth, Joseph s. Chor (Sängerfeste).

Schuch, Karl s. Instrumente (Klavier).

Schünemann, Georg s. Mechanische Musik, Musikerziehung (Geschichte), Musikorganisation (Bespr.), Musikpolitik, Musikpsychologie (Bespr.), Phonotek, Zeitschrift, Zelter.

Schütz, Heinrich — (Echzell) Ha 22, 7 — Sch. u. das 1. Reformationsjubiläum 1617 (Mahrenholz) MuK 3, 4 — Praktische Erfahrungen bei Sch.-Aufführungen (Sittard) Aj 4 — „Daphne" AT 6, 10 — ***Schütz-Feste:*** 2. Schütz-Fest in Flensburg: (Bülow) ZS 5, 4 — (Hamel) DZ 33, 6 — (Heuss) SMZ 72, 8 — (Hoffmann) MK 24, 7 — (Holle) MuK 4, 2 — (Kuznitzky) AMZ 59, 10 — (Richter) O 32, 4 — (Schmieder) S 90, 11 — (Vetter) ZfM 14, 6 — ***Besprechungen:*** Müller: Sch. Briefe u. Schriften (Blankenburg) MuK 4, 2 u. (Moser) ZM 98, 12 u. (Schuh) SMZ 72, 1.

Schuftan, Werner s. Tanz (Bühnentanz, Tänzer, Tagungen).

Schuh, Willi s. Beck, Haydn, Musikfeste, Musikgeschichte (Funde), Schoeck (Bespr.), Schütz.

Schulfunk — s. Rundfunk.

Schulhoff, Erwin s. Oper (Uraufführungen).

Schulkonzert — s. Musikerziehung.

Schulmusik — s. Musikerziehung.

Schuloper — s. Musikerziehung.

Schultze, August s. Musikfeste.

Schultze, Christoph s. Passion (Neuausgaben).

Schultze-Ritter, Hans s. Hindemith.

Schulz, Herbert s. Kritik.

Schulz, Karl s. Kirchenmusik.

Schulz, Kurt s. Instrumente (Tagungen).

Schulz, Walter s. Instrumente (Gambe), Nikisch.

Schulz, Walther s. Gumpelzhaimer.

Schulz-Dornburg, Rudolf s. Oper.

Schumacher, R. s. Akustik.

Schumann, Georg — (Schillings) DTZ 29, 16 — (Stege) ZM 98, 11 — (Welter) DZ 32, 19.

Schumann, Heinrich s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft).

Schumann, Max s. Verlag.

Schumann, Robert — (s. a. Goethe) — Zum 75. Todestag: (Heimann) Schw 13, 15 — (Martell) DMMZ 53, 30 — (Rosenwald) S 89, 31/32 — (Schwabacher-Bleichröder) DMZ 62, 31 — (Witt) Ha 22, 6 — SMZ 20, 18 — Die Stammtafel der Familie Sch.s (Bienenfeld) ARG 26, 1 — Sch. and titles (Haywood) MuMi 12, 2 — Die Neunte u. Sch. (Huschke) DMMZ 54, 17 u. DS 23, 39 — Das Skizzenbuch zum Jugendalbum op. 68 (Jonas) ZM 98, 7 — Sch. u. Wien (Siebeck) StA 1931, 7 — Clara, Eusebius u. Raro (Unger) DMZ 62, 42—44 — ***Besprechungen:*** Schumann: R. Sch. (Herzfeld) MK 24, 3 u. (Werlé) RuH 12, 1.

Schuster, Friedrich s. Instrumente (Gitarre).

Schuster, Karl s. Kirchenmusik (Tagungen).

Schuurman, Frits — (André) Sy 14, 6.

Schwabacher-Bleichröder, Anna s. Gesang (Sänger), Humperdinck, Schumann.

Schwake, Gregor s. Liturgie, Musikorganisation (Kirchenmusik).

Schwalge, Joseph s. Kirchenmusik (Kirchenmusiker).

Schwarz-Reiflingen, Erwin s. Instrumente (Gitarre), Schubert.

Schweiger, Hertha s. Musikgeschichte (Musiker).

Schweinsberg, Karl Heinrich s. Kirchenmusik.

Schweinsheimer, W. s. Berufsmusiker.

Schwerké, Irving s. Milhaud.

Schwers, Paul s. d'Albert, Altmann, Behm, Graener, Juon, Kaun, Krebs, Meyerbeer, Musikerziehung, Musikpolitik, Offenbach, Oper (Uraufführungen, Bespr.), Orchester, Pfitzner, Schrenk, Verlag (Verleger), R. Wagner (Bayreuth), Windt, Wolf-Ferrari.

Schwickerath, Eberhard s. Chor (Literatur).

St

Stäblein, Bruno s. Choral (gregorianisch), Lied (Bespr.).

Ständer, B. s. Haas.

Staham, Heathcote s. Beethoven.

Stamitz, Johann — (Rosenwald) S 90, 13 — (Vetterl) T 11, 7.

Stanford, Charles Villiers — (Freer) MuMi 11, 6.

Stangenberg, Harry s. Krenek.

Stanley, Douglas s. Gesang.

Staquet, P. s. Gregorianik, Introitus.

Starczewski, Feliks s. Chopin, Musikorganisation (Musikerziehung).

Staub, Joseph s. Chor (Kirchenchor), Choral (gregorianisch), Messe u. (Literatur).

Stave, Joachim s. Instrumente (Flöte).

Stearns, Theodore s. Rundfunk (Programm).

Steege, Max s. Baumann, Chor (Männerchor), Hymnus (weltlich), Zelter.

Stefan, Paul s. Delius, Haydn, Kritik (Tagungen), Milhaud, Musik (versch. Städte), Zeitgenöss. Musik, Musikfeste, Mussorgsky, Oper (Opernhaus), Operette, Pfitzner, Schrenk, R. Wagner (Briefe), Wellesz.

Stege, Fritz s. Akustik (Elektro-Akustik), Chor (Arbeiterchor, Bespr.) Clementi, Dirigent, (Chorleiter), Graener, Hausmusik, Joachim, Juon, Kaun, Kienzl, Moellendorff, Mechanische Musik, Musikerziehung (Lehrer), Musikorganisation (Musikerziehung), Orchester, G. Schumann.

Steglich, Rudolf s. Händel, Haydn, Instrumente, (Clavichord-Bespr.), Tanz.

Stehle, A. s. Kirchenmusik (Kirchenmusiker).

Stein, Erwin s. Webern.

Stein, Fritz s. Thomas.

Stein, Otto Th. s. Kirchenmusik (Kirchenmusiker).

Stein, Richard H. s. Grieg (Bespr.), Mozart, Mechan. Musik u. (Tonfilm), Musikerschutz (Aufführungsrecht), Oper (Bespr.), Rundfunk (Ausstellung), Tonpsychologie.
Stein, Robert s. Synästhesie.
Steinbäner, Gustav s. R. Wagner (Bayreuth).
Steineck, Fritz s. Chor (Sängerfeste).
Steinhard, Erich, s. Finke, Kricka, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikfeste, Oper (Uraufführungen), Pfitzner.
Steinhauer, J. M. P. s. Musikerziehung (Lehrer).
Steinheuser, W. s. Raastedt.
Steinitzer, Max s. R. Strauss.
Steinmar s. Orchester (Organisation).
Stengel, Karl s. Chor (Sängerfeste).
Stenta, Norbert s. Liturgie.
Stepan, Josef Antonin — (Busek) HV 13, 1.
Stepan, Vaclav s. Smetana.
Stephan, Paul s. Bruckner.
Stephan, Wolfgang s. Gretchaninoff, Rossini.
Sternberg, G. v. s. Reger.
Stich, Jan — (Branberger) HSK 4, 2.
Stiebler, Gerhart s. Dirigent, Mozart.
Stier, Alfons s. Instrumente (Orgel), Kirchenmusik, Kistler.
Stier, Alfred s. Kirchenmusik u. (Kirchenmusiker), Liturgie, Musikerziehung (Methode).
Stier, C. A. s. Goethe, Liszt.
Stierle, W. s. Oper (Uraufführungen).
Stil — (s. a. Musiksoziologie) — Du style (Closson) Ac 3, 3 — Eine Methode der Rangordnung stilkritischer Momente in musikalischen Objekten (Heinitz) V 17, 3 — ***Begriffsbildung:*** Zum Problem des Stilverfalls (Westphal) SMZ 71, 23 — ***Nationalstil:*** (s. a. Musik versch. Länder) — Is commercialism getting a throttle-hold on music? (Anderton) Mus 37, 3 — Has the American composer failed? (Crist) MuC 104, 16 — The features of the Jewish sacred folk song in Eastern Europe (Idelsohn) Ac 4, 1 — Altnordische Musik (Leifs) Schw 13, 18 — Nordischer Einfluß in der Musik (Leifs) S 89, 49 u. 50 — Nazionalismo e imperrialismo musicale (Luciani) MO 13, 12 — Musik der Slawen (Panoff) SK 1931, 6 — Jewish influence in New York music (Seaman) MuC 103, 20 — ***Zeitstil:*** Das Stilerlebnis im mittelalterlichen Kunstwerk (Ficker) A 11, 10 — The antithesis of „classical" (Froggatt) MT 1931 ,1064 u. 1932, 1070 — Musik als Geistesgeschichte (Mannheimer) S 89, 41 — Classical and romantic (Martin) MT 1932, 1068 — Naturalizm i ekspresjonizm w muzyce XVI wieku (Opienski) KM 3, 12/13 — Gothic and Renaissance (Trend) C 11, 44 — ***Besprechungen:*** Friedland: Zeitstil u. Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik (Lorenz) MK 24, 5 u. (L. R.) RMI 38, 3 u. (Wojcik-Keuprulian) KM 3, 12/13 — Roeseling: Zur Untersuchung der Grundhaltung romantischer Melodik (Wojcik-Keuprulian) KM 3, 12/13 — Torrefranca: Le origini italiane del romanticismo musicale (Prunières) RM 12, 119 — Wartisch: Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus (Lobaczewska) KM 3, 12/13.
Still, Dorothy Fulton s. Gesang (Geschichte).
Stimmung — Einheitsstimmung DMMZ 53, 42.
Stimmphysiologie — s. Gesang.
Stock, Frederick A. — St. and the Chicago Symphony orchestra (Carroll) MuC 103, 6.
Stocker, Berthe s. Instrumente (Klavier-Bespr.).
Stockhausen, s. Instumente (Orgel-Bespr.).
Stoeckert, Hermann s. Ornamentik.
Stössinger, Felix s. J. S. Bach, Gebrauchsmusik, Rundfunk u. (Programm).
Stokowski, Leopold s. Toscanini.
Stoltzer, Thomas — Der Psalm „Noli aemulari" (Moser) ZfM 14, 5.
Stone, Christopher s. Mechanische Musik.
Storck, Karl s. Mozart.
Stork, Karl s. Lied (weltlich), Mozart, Musikerziehung (Schulmusik), Orchester (Geschichte).
Stork, Karl s. Belcke.
Stoverock, Dietrich s. Musikerziehung (Schulmusik).
Stradella, Alessandro — ***Neuausgaben:*** Gentili: „Forza d'amor paterno": (Corte) MO 13, 10 — (E. D.) RMI 38, 3 — (Prunières) RM 12, 119 — RaM 4, 4.
Straesser, Hans s. Zeitgenössische Musik.
Straeten, E. van der s. Musikfeste.
Strangways, A. H. Fox s. Hucbald, Oper.
Strauss, Johann — Neues über den Beethoven- u. Schubert-Kreis u. Lanner u. Strauss (Lange) DMZ 62, 37—39 — The making of waltzking (Schrader) MuC 104, 5 — Str. u. die Instrumentation seiner Werke (Weidemann) DMMZ 53, 40.
Strauss, Richard — „Elektra" (Chantavoine) M 94, 10 — Notizen zum „Rosenkavalier" (Gutman) Sch 5, 1 — Einführung in die „Ägyptische Helena" (Kapp) BlS 11, 22 u. (Hofmannsthal u. Strauss) BlS 11, 22 — Str. u. Hofmannsthal (Oster) SMZ 71, 13 — op. 77: Gesänge des Orients (Rychnowsky) MK 24 5 — Str.s Werke für Klavier (Steinitzer) MK 24, 2— „Der Rosenkavalier" (Turner) StN 1, 10.
Strauss, Richard s. Dirigent, Mozart, Strauss.
Strawinsky, Igor — (s. a. Puccini) — „Pulcinella" (Cohen) Sch 5, 14 — Str. premieres (Copland) MM 9, 2 — Str. u. der Konzertsaal (Fleischer) BP 9, 3 u. 4 — Str.s „Musikauffassung" (Friedland) AMZ 58, 51 — Violinkonzert (Gutman) A 11, 11/12 — „Oedipus Rex" and the objective music drama (Henry) MuC 103, 5 — Le concerto en ré majeur pour violon et orchestre (Prunières) RM 13, 122 — „Petrouchka" (Schaeffner) M 93, 23 — Str. privat (Strobel) Mel 10,10 — Str.s Violinkonzert (Strobel) Mel 10, 11 — Vom „Apollon" zur „Psalmensinfonie" (Strobel) Mel 10, 7 — Str.s konzertante Musik (Stuckenschmidt) Se 8, 42 — Str. and the plain man (Taylor) MuMi 11, 8 — ***Besprechungen:*** Collaer: Str. (Borren) Ac 3, 2 u. (m. m.) RaM 4, 6 — Paoli: L'opera di Str. (m. m.) RaM 5, 2 — Paul: Str. (Lobaczewska) KM 3, 12/13 — Schaeffner: Str. (m. m.) RaM 4, 6.
Strawinsky, Igor s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Strickland, Lily s. Instrumentenkunde, Vergleichende Musikwissenschaft.

Strobel, Heinrich s. Fortner, Hindemith, Konzertwesen, Milhaud, Musikerschutz (Aufführungsrecht), Musikfeste, Offenbach (Bespr.), Oper, Pfitzner, Strawinsky, Zeitschrift (Zeitschriftenschau), Weill.

Strobel, Otto s. R. Wagner.

Struck, Gustav s. Chor, Haas, Oper (Uraufführungen).

Strunk, Oliver s. Haydn.

Struwe, Friedrich s. Tanz (Bespr.).

Stuckenschmidt, H. H. s. Lied (weltlich), Musik (versch. Länder), Zeitgenössische Musik, Musikerziehung (Schuloper), Nikisch, Prokofieff, Strawinsky, R. Wagner (Feste).

Stübe, Paul s. S. Wagner.

Stürmer, Bruno s. Theorie (Tonalität).

Stutschewky, Joachim s. Casals.

T

Tanner, Ernst s. Chor.

Tansman, Alexandre — ***Besprechungen:*** Schwerke: T. (M. P.) RMB 7,19.

Tanz — Die Bewegung in der Musik (Bode) Rh 10, 3 — Körper und Seele in der Musik (Bode) MK 23, 10 — Hudba a tanec (Cernik) HSK 3, 7 — Rhythmik und moderne Bewegungskunst (Dalcroze) MK 23, 10 — Bewegung in Klang und Raum (Ferand) MK 23, 10 — Die Verbindung von Tanz und Musik, ein Gestaltungswille unserer Zeit (Hasting) MK 23, 10 — Körpererziehung (Klamt) MK 23, 10 — Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit (Orff) MK 23, 10 — Ursprung und Sinn des Tanzes (Pflug) SiT 49, 7 — Expressionism in the dance (Schlee) MM 8, 4 — Musik und Bewegung (Steglich) ZM 98, 11 — Musik und Bewegung als Mittel der Erziehung (Tauscher) MK 23, 10 — ***Bühnentanz:*** Der Tanz in der mitteldeutschen Barockoper (Böhme) Ta 4, 10 — Der Weg zum künstlerischen Bewegungsausdruck (Bode) Rh 9, 3 — Rubinstein ballets (Capell) MMR 61, 728 — Tänzerischer Geist (Carls) SiT 48, 22 — Tanzbegleitung (Cossa) SiT 48, 19 — Aus der Geschichte des Balletts und der Ballettmusik (Elkan) STH 16, 10 — Stilreine Bewegung (Emmel) SiT 49, 6 — Bewegte Szene (Fischel) NT 3, 4 — Tanzen (Gert) SchT 4, 1 — Der Tanz im Wandel der Zeiten (Godlewski) NW 60, 22 — Das Tanzkostüm (Hahlo) SiT 48, 17/18 — Klang und Raum (Hasting) SchT 4, 2 — Music and the modern dancer (Hasting) MuC 104, 15 — Tänzerische Improvisation (Henrich) SiT 49, 4 — Tanzeleven und das Theater (Hess) SiT 48, 20 — Tanz, Sonate und Tanzsonate (Jemnitz) SchT 4, 2 — Zwischen Kulttanz und Varieté (Kallai) SchT 4, 1 — Tänzerische Pantomime (Klaus) SiT 49, 4 — Bewegungsregie (Klingenbeck) SiT 49, 8 — The magic of Spanish rhythm (Randole) MuC 103, 24 — Die Funktion der Musik im Rahmen der Günther-Schule (Redlich) SchT 4, 2 — Musik und Tanz (Reinitzer) SiT 49, 5 — Tanz in USSR (Rumneff) MdA 13, 8/10 — Laban and the Berliner Staatsoper (Schlee) MM 9, 1 — Mißverständnisse (Schlemmer) SchT 4, 2 — Berühmte Balletts und berühmte Ballerinen (Schmidt-Lamberg) Sc 22, 1 — Kurzgeschichte des Tanzes (Schuftan) SiT 49, 3 — ***Choreographie:*** Über contre und contre-Ch. (Böhme) SchT 4, 1 — Gesellschaftstanz und Tanzschrift (Klingenbeck) Ta 4, 6 — Tanzschrift im Schauspiel (Klingenbeck) SchT 4, 1 — Die Kinetogramm-Veröffentlichungen der Hamburger Tanzschreibstube (Knust) SchT 4, 2 — Zur Orthographie von Bewegungen (Knust) SchT 4, 1 — Ausbildung zum Schrifttanz (Loesch) SchT 4, 1 — ***Kulttanz:*** Der Tanz in Japan (Bose) Ta 4, 11 — Tänze der Aissaouas (Duoéli) Ta 4, 11 — Ursprung und Entwicklung des Javanischen Tanzes (Jodjana) Ta 4, 11 — Der Tanz der Juden (Maxim) Ta 4, 11 — Der Tanz der Ifugaos (Siebert) Ta 4, 11 — ***Laientanz:*** (Gleisner) Ta 4, 11 — Gesellschaftstanz: Fairplay for dance music (Hull) MuMi 11, 6 — Der Rhythmus der Basse danse (Sachs) Ac 3, 3 — Ausbreitung europäischer Tanzsitten in exotischen Gebieten (Schmidt-Lamberg) STH 16, 8 — Eigenartige Vorkommnisse in der Entwicklung des Gesellschaftstanzes (Schmidt-Lamberg) Schw 13, 19 — Volkstanz: (s. a. Volksmusik) — Volkstänze aus dem Bayrischen Wald (Bauer) Bay 30, 2 — Der Deutsche Volkstanz (Bracht) DMMZ 53, 48 — Niederdeutsche Bewegung und Volkstanzpflege (Dieckelmann) DMMZ 53, 29 — Der Stötterer Pascher (Horak) DV 33, 7 — Werden und Wachsen von Volkstanzgruppen in Niederösterreich (Lugmayr) DV 33, 7 — Wie weit sind Volkstanzkreise lebensfähig? (Peinen) Sg 8, 3 — La musica y la danza en las fiestas publicas espanolas (Subira) BM 4, 37 — ***Tänzer:*** Djaghilew et la musique (Hoérée) M 93, 37 — Anna Pawlowa (Laban) Sch T 4, 1 — Schutz der Tänzerin (Schuftan) SiT 48, 21 — ***Tagungen:*** Der 3. deutsche Tänzerkongreß in München: (Schuftan) NW 59, 15/16 — ***Literatur:*** Dalcroce: Le petit roi qui pleure (Heugel) M 94, 12 — Lex und Keetmann: Die barbarische Suite (Günther) SchT 4, 2 — Maurice: Das Tanzlegendchen (Bartels) DZ 32, 17 u. (Krienitz) AMZ 58, 40 u. Or 8, 20 — Festspiel: „Rotes Lied" (Gleisner) SchT 4, 2 — ***Besprechungen:*** Hyden: Pawlowa (B. B.) MuMi 11, 10 — Propert: The Russian ballet (Leslie) SR 151, 3934 — Séchan: La danse grecque antique Sc 22, 1 — A masque for dancing (Williams) MuMi 11, 10 — Gymnastik – Literatur (Struwe) Mpf 2, 6.

Tappe, Walter s. Theater.

Tappolet, Willy s. Beck, Honegger, Musik (versch. Städte).

Tarp, Svend Erik s. Rundfunk, Nielsen.

Tauscher, Hildegard s. Tanz.

Tausig, Karl — Franz Liszt als Retter in der Not (Bock) S 89, 27/28.

Taussig, Hans s. Mechanische Musik (Tonfilm).

Taylor, Stainton de s. Bax, Delius, Franz, Strawinsky.

Tschaikowsky, Peter I. — The „immortal beloved" who guided T's muse (Navratil) MuAm 52, 4.

Telemann, Georg Philipp (Seefluth) KiM 12, 8—10 — ***Besprechungen:*** Valentin: T (E. J. L.) RMI 38, 4.

Telman, T. s. J. S. Bach.

Telmanyi, Emil s. Nielsen.
Tendenzmusik — Plakatmusik: — Folkemusik — Proletarmusik (Rijsager) DaMu 7, 2.
Tenschert, Roland s. Haydn, Mozart, Musik (verschied. Städte), Musikfeste, Musikwissenschaft (Tagungen).
Terry, C. Sanford s. J. S. Bach.
Tessier, André — (Brunold) RMus 15, 39 — (Prunières) RM 12, 117/118 — Dis 4, 8.
Tessier, André s. Bibliothek.
Thausing, Albrecht s. Gesang (Stimmphysiologie, Unterricht) Musikästhetik.
Theater — (s. a. Orchester) Das Th. und sein Publikum (Bekker) SiT 48, 22 — Der Theaterbetrieb in Sowjetrußland (Druskin) NW 61, 1 — Th. und Erwerbslosenbildung (Neuberger) SiT 48, 22 — Th. und 40-Stunden-Woche (Neuberger) SiT 48, 23 — Neue Zeiten — alte Forderungen (Simons) S 89, 27/28 — 150 Jahre Stadttheater Ulm (Tappe) NW 60, 20 u. (F. W.) ZM 99, 2 u. DMZ 63, 1 — ***Organisation:*** Kasse und Kunst (Bekker) MdA 14, 2/3 — Th. und Wirtschaft (Carls) SiT 48, 19 — Ist die wirtschaftliche Krise des Th. wirklich unlösbar? (Göttig) SiT 48, 19 — Um die deutsche Kulturbühne (Heinsheimer) Sch 5, 6 — Stadttheaternot (Hippel) S 90, 14 — Gegen die Theaterplanwirtschaft (Sprüngli) SiT 48, 19 — Theaterkrise und Orchester DMZ 62, 34 — Zur Überwindung der deutschen Theaterkrise DMZ 62, 30 u. 31.
Théodoropoulos, Avra s. Lambrino.
Theorie — Propedeutyka teorji muzyki jako zagadnienie dydaktyczne (Barbag) KM 3, 10/11 — Musiktheorie im Rahmen des Musikunterrichts (Erpf) DTZ 29, 12 — Eine künftige Musiktheorie (Güldenstein) SMZ 71, 24 — Een cursus in Muziektheorie (Kok) Mc 12, 3 — Wat is Muziek? (Kok) Mc 12, 4 — Till förstaelsen av disonansbegreppet (Svensson) STM 13, 1/4 — Die Musiktheorie des Mittelalters (Wolf) Ac 3, 2 — ***Harmonielehre:*** Del concetto di consonanza e dissonanza (Artom) RMI 38, 4 u. (Perrachio) RMI 38, 4 — Le cycle des quintes (Bouet) SMpB 20, 11 u. 12 — Doit — on faire de l'harmonie? (Cellier) M 93, 38 — Essai d'harmonie exotique (Knosp) RMI 38, 4 — Modulacja djatoniczna (Koffler) KM 3, 10/11 — Die Kirchentonarten (Lubrich) SBeK 62, 11 — Harmonielehre (Moellendorff) SZI 20, 11—24 u. 21, 1—4 — Kontrapunkt und Harmonielehre (Moellendorff) SZ 25, 8 — Zur Reform der tonalen Harmonielehre (Nennstiel) Merz 9, 4 — The nature of the minor harmony (Shirlaw) MQ 17, 4 — O modulaci (Sin) HV 12, 5 — Enharmonie (Suarès) RM 13, 122 — Moderni metody nauky o harmonii (Zavadil) HSK 3, 8 u. 9/10 — Les deux sexes de la musique SZI 20, 12 — ***Kontrapunkt:*** Der pädagogische Sinn des K.s (Müller-Blattau) Mpf 2, 12 — ***Tonalität:*** (s. a. Chopin) — Tonalitätsprobleme in der neuen Musik (Beer) AMZ 58, 42 — Über die Zukunft der Atonalität (Gutman) Sch 4, 17/18 — Dissonance, Atonalité, Polytonalité (Machaby) RM 12, 116 — Die Tonalität der Kirchentonarten (Mannheimer) MD 19, 3/4 — Wie alt ist das Durgeschlecht? (Moser) EK 1931, 103 — Die neue Tonalität (Stürmer) MK 24, 2 — T. (Völlmar) Sy 14, 2 — ***Besprechungen:*** Blessinger: Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie (Bieder) Mpf 2, 8 u. (Lorenz) MK 24, 7 u. (Wojcik-Keuprulian) KM 3, 12/13 — Düring: Die Harmonielehre des Claudios Ptolemaios (Wagner) ZfM 14, 3 — Greville: Tonality and expression (Lissa) KM 3, 12/13 — Haren: Thematisches Modulieren (Karthaus) MK 23, 9 — Helm: Musik- und Harmonielehre (Albrecht) ZeK 10, 2 — Karg-Elert: Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Apel) MK 24, 5— Nüll: Moderne Harmonik (E. W.) ML 13, 2 — Otterstroem: Beiträge zur Theorie (Middelschulte) AMZ 58, 39 — Pfeiffer: Harmonielehre (Bäuerle) MKK 13, 8 u. (Pfeiffer) MKK 1931, 9 — Reuter: Methodik des musiktheoretischen Unterrichts (Misch) AMZ 59, 1 — Reuter: Musiktheoretischer Unterricht auf neuzeitlicher Grundlage (Pulikowski) KM 3, 10/11 — Rorich: Die Lehre von der selbständigen Stimmführung (Karthaus) MK 24, 3.
Thibaud, Jacques s. Musikpflege, Ysaye.
Thiele, Tilo s. Musiksoziologie.
Thiessen, Karl s. Musikfeste.
Thomann, Robert s. Musikalienhandel (Geschichte).
Thomas s. Instrumentenkunde.
Thomas, Kurt — (Stein) ZM 98, 12 — Das Weihnachtsoratorium (Kröhne) ZfK 13, 15 — „90. Psalm" (Wunsch) MK 24, 2.
Thomas, Wilhelm s. Kirchenmusik, Lied (weltlich), Liturgie.
Thomascik, Joh. Fr. Carl — Das singende Dorf (Kühn) Merz 8, 6.
Thompson, Oscar s. Delibes, Kritik, Verdi, R. Wagner (Feste).
Thompson, Randall s. Antheil, Musik (versch. Länder).
Thomson, Cesar — (Abell) MuC 53, 16 — (Betti) MuAm 51, 16.
Thomson, H. W. s. Hörer.
Thomson, Virgil s. Copland.
Thuille, Ludwig — (A. M.) DMZ 63, 6 — Th. in seinen Männerchorwerken (Bender) DS 23, 32.
Tierie, Anton H. — (André) Sy 14, 5.
Tierie, Anton H. s. Musikerziehung.
Tiersot, Julien s. Lied (Bespr.), Monteverdi (Bespr.), Musikgeschichte, Rameau, Rousseau, Volksmusik (Bespr.).
Tiessen, Heinz — „Der Aufmarsch" (Knorr) DTZ 29, 17.
Tischer, Gerhard s. Courvoisier, Hindemith, Konzertwesen, Mechanische Musik (Schallplatte), Musikerschutz (Aufführungsrecht), Oper (Opernhaus), Orchester (Organisation), Pfitzner, Rundfunk, Wolf-Ferrari.
Tittel, Ernst s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Toccata — ***Besprechungen:*** Valentin: Die Entwicklung der T. (E. J. L.) RMI 38, 4.
Toch, Ernst — Musik zu „Uli Witewup" (Aber) MK 24, 6 — T. views modern music as art tone-color (Sargeant) MuAm 52, 5.
Toch, Ernst s. Notation (Vervielfältigung).
Tolxdorff, Franz s. Musikerziehung (Schulmusik).
Tomaskova-Novakowa, Jaromira s. Emingrova.

Tonalität — s. Harmonielehre.
Tonfilm — s. Mechanische Musik.
Tonphysiologie — Musik als Medizin (Schmidt-Lamberg) Schw 13, 17.
Tonpsychologie — (s. a. Akustik, Theorie-Harmonielehre) — L' oreille du musicien (Blondel) M. 94, 16 u. 17 — Intervallbewußtsein (Güldenstein) SMZ 71, 13 — Musikalische Phänomene (Güldenstein) SMZ 71, 14/15 u. 19 — Musikalische Auffassung (Herzl) AMZ 59, 3 — Das Doppelleben des Tones (Herzl) MK 24, 2 — The „seashore" tests of musical capacity (Lee) MT 1932, 1068 — Das Zweikomponentensystem auf dem Gebiete des musikalischen Hörens (Maecklenburg) SMpB 20, 11 u. 12 — Kompositionen eines Geisteskranken (Oeconomou) MX 1932, 38 — Die Musik der Geisteskranken (Schaper) A 11, 6/7 u. (Wittermann) Mel 10, 8/9 — Raumtiefenhören in der Musik (Schneider) ZfAe 25, Beilage — Pathologische Musik? (Stein) MK 23, 9 — ***Besprechungen:*** Brehmer: Melodieauffassung des Kindes (Lissa) KM 3, 10/11 — Kries: Wer ist musikalisch? (Lissa) KM 3, 10/11 — Reuter: Das musikalische Hören (Lissa) KM 3, 10/11 — Stephani: Grundfragen des Musikhörens (Lissa) KM 3, 10/11.
Tonsystem — Altes und neues T. (Grunsky) MdS 13, 7 u. 8 — Supradiatonische Scala (Roessel) ZM 98, 9 — ***Besprechungen:*** Garbusow: Vielfalt akustischer Grundlagen der Tonarten u. Zusammenklänge (Nüll) ZfM 14, 5.
Topp, Julius s. Chor (Männerchor).
Torell, Hjalmar s. Musikerziehung.
Tornius, Valerian s. Orchester (Geschichte).
Torrefranca, Fausto s. Musikgeschichte.
Toscanini — (Andrewsky) SK 1932, 4 — T. in Bayreuth (Balay) DMMZ 53, 30 — Bayreuth u. T. (Pretzsch) DMMZ 54, 2 u. 3 — Sztuka dyrygencka Toscaniniego (Stokowski) Muzy 9, 1/2.
Tovey, Donald Francis s. Joachim.
Trantow, Herbert s. Zeitgenössische Musik, Musikpflege, Psalm (Literatur).
Trautwein, Susanne s. Musikerziehung (Schulmusik).
Trczka, Franz s. Haydn, Musikerziehung (Schulmusik).
Trede, Hilmar s. Musikerziehung (Schulmusik).
Tremaine, C. M. s. Musikerziehung (Schulmusik).
Treml, Robert s. Instrumente (Gitarre).
Trend, J. B. s. Brahms, Form, Zeitgenössische Musik, Musikfeste, Stil (Zeitstil).
Tröbes, Otto s. R. Wagner u. (Bayreuth).
Trolda, E. s. Brixy.
Trompete — s. Instrumente.
Trunk, Maria s. Gesang (Methode).
Trunk, Richard — (Unger) SMZ 71, 11.
Trunzer, C. s. Musikfeste.
Tschaikowsky, Peter J. — „Sadko"; „The tsars bride" (Abraham) MMR 61, 726 — „Eugen Onegin" (Götze) Sch 5, 14 — „Mazeppa" (Dorn) S 89, 25/26 u. (Höchster) MK 23, 10 u. (Ungerer) AMZ 58, 23.
Tschemodanow, A. L. s. Oper.
Tscherepnin, Alexander — (Reich) A 11, 11/12 u. DM 6, 3 u. RMB 7, 21 u. 22.
Tugarinow, N. P. s. Musikerziehung.
Tumbas, Bela s. Kirchenmusik (Schulen), Lied (weltlich).
Turner, Lucile Price s. Vergleichende Musikwissenschaft.
Turner, W. J. s. Aufführungspraxis, Dilletant, Haydn, Kritik, Musik u. (versch. Länder), Mechanische Musik, Musikfeste, Oper (Organisation), R. Strauss, Verdi u. (Bepsr.).
Tutenberg, Fritz s. J. Chr. Bach.
Twittenhoff, Wilhelm s. Musikerziehung (Musikgemeinschaft), Musiksoziologie.

U

Udine, Jean d' s. Synästhesie.
Udjbinac, Mijo s. Zjabic.
Uebelhör, M. s. Musikpolitik.
Ulrich, Bernhard s. Gesang (Technik).
Unger, Hermann s. Goethe, Komponist, Musik, (versch. Länder), Musikpflege, Reger, Rundfunk (Bespr.), Trunk, Wagner u. (Bayreuth).
Unger, Max s. Akustik (Elektro-Akustik), Beethoven, Haydn, Komponist, Liszt, Musikästhetik, Musikfeste, Sammlung, R. Schumann, R. Wagner.
Unger, Robert s. Musikerziehung (Tagungen).
Ungerer, J. D. s. Musikfeste, Oper (Opernhaus), Tschaikowsky.
Unterholzner, Ludwig s. Braunfels, Musikerziehung (Tagungen), Zeitgenössische Musik, Oper (Uraufführungen), Waltershausen.
Upton, William Treat s. Ayres.
Urban, Erich s. Bizet.
Urheberrecht — s. Musikerschutz.
Ursprung, Otto s. Choral (Bespr.).
Usthal, Arthur s. Instrumente (Violine).
Uttini, F. A. — U. och Adolf Fredriks italienska operatrupp (Sundström) STM 13, 1/4.

V

Valentin, Erich s. J. S. Bach, Courvoisier, Musikfeste.
Valle de Paz, Giacomo del s. Kritik.
Varèse, Edgar — „Arcana" (Goldbeck) RM 13, 124.
Variation — Variation-writing (Smith) Che 13, 101 — ***Besprechungen:*** Fischer: Die V. (Westphal) MK 24, 2 — Gress: Die Entwicklung der V. von Gabrieli bis Bach (Mies) ZfM 14, 3.
Vatielli, F. s. Musikerziehung (Lehranstalten).
Vedder, R. s. Komponist.
Veiga, José A. s. Instrumentenkunde, Notation.
Veracini, Francesco Maria — (Brückner) Gei 1, 1 u. 2.
Verdi, Giuseppe — A study of V. (Brent-Smith) MT 1931, 1062 — Die Bedeutung V.s für die deutschen Opernbühnen (Göhler) ATj 1930 — „Don Carlos" (Götze) Sch 5, 6 — Die „Räuber" ohne Schiller (Gutman) Mel 10, 11 — „Macbeth" (Heymann) NW 60, 20 — „Rigoletto" (Hirschberg) MfA 297 u. 298 — „Falstaff" (Kapp) BlS 12, 10 — Erinnerungen an V. (Mascagni) BlS 12, 6 — Recenti studi Verdiani (Mila) RaM 4, 5 — „Simone Boccanegra" (Patterson) MuC 104, 6 u. (Thompson) MuAm 52, 3 — Glinka and V. (Turner) StN 1, 16 — „Ein Maskenball" (Zuckerkandl) MfA 299 — „Requiem" (Zucker-

kandl) MfA 300 — Briefe: (Gatti) MMR 61, 730 u. (F. B.) ML 13, 2 — Briefe über „Falstaff" BlS 12, 10 — ***Besprechungen:*** Garribaldi: V. nelle lettere di Muzio ad Barezzi (m. m.) RaM. 5, 1 — Gatti: V. (B.) RMI 38, 4 — Toye: V. (Gentili) MMR 61, 729 u. (R. H.) MuMi 11, 7 u. (Turner) StN 1, 15.

Veretti, Antonio — Due opere nuove italiane (Gatti) SMZ 72, 8 — „Favorito del Re" (Mila) RaM 5, 2 u. (Md'o.) MO 14, 4.

Verheem, A. s. P. Wagner.

Verlag — Das Mainzer Verlagshaus B. Schott's Söhne (Bender) W 2, 1 — Internationaler Verlegerkongreß Paris 1931 (Hase) Mu 33, 28 — Geschäftsjubiläum von F. E. C. Leuckart (B) ZM 99, 3 u. (n.) DZ 33, 4 u. Mu 34, 3 u. ZeK 10, 3 — The Carrs, American music publishers (Redway) MQ 18, 1 — An adventure at Leng-nicks (Rowley) MuMi 11, 11 u. 12 — The Steingraber Edition (Rowley) MuMi 11, 9 — 100 Jahre Conrad Glaser (M. S.) Mu 34, 3 — Geschäftsbericht 1931 des deutschen Musikalien-Verleger-Vereins (Schumann) Mu 34, 7 — Der V. in USSR (Silberstein) MdA 13, 8/10 — Chorvereine, Verleger u. Notverordnung (Zander) AMZ 59, 9 u. 12/13 — ***Verleger:*** Hugo Bock (Schwers) AMZ 59, 11.

Vetter, Pirmin s. Choral (gregorianisch), Kirchenmusik, P. Wagner.

Vetter, Walther s. Musikgeschichte, Oper (Geschichte), Schütz (Feste).

Vetterl, Karel s. Musikerziehung, Stamitz.

Vicentini, A. M. s. Ariosti, Querini.

Vidal, Paul — (Hoérée) RM 12, 115.

Videro, Finn s. J. S. Bach.

Vignau, Hans von s. Lied (Volkslied).

Vincent, J. s. Instrumente (Glocke).

Vio — s. Instrumente.

Violine s. Instrumente.

Virtuose — (s. a. Kritik) Relationships between concert artists and the managers (Anderton) Mus 36, 9 — The control of emotions (Fernberger) Ov 3, 6 — Interpretation romantischer Musik (Greven) AMZ 59, 3 — Suggestion psychologique instructive (Henry) RMB 8, 1 u. 2 — Mißerfolg (Jolles) S 90, 5 — Random observations on the accompanist as interpretive artist (Kaufmann) Ov 2, 7 — Kind u. Musik (Kuznitzky) AMZ 59, 1 — Das Wunderkind (Rohne) MK 24, 3 — Die Situation der konzertierenden Künstler (Schliepe) AMZ 58, 44 — Playing with expression (Smith) Che 12, 96.

Völkel, Alfred s. Musikerziehung (Schulmusik).

Völlmar, Henri s. Theorie (Tonalität).

Vogel, Elfriede s. Musikerziehung.

Vogel, Emil s. Nicolai.

Vogel, Wladimir — V.s Orchester-Etüden (Schoen) A 12, 3.

Vogel, Wladimir s. Oper.

Vogler, Abt — Beiträge zu einer Monographie (Smets) MuK 4, 2.

Voigt, Alban s. Instrumentenkunde.

Voigt, B. s. Mechanische Musik (Schallplatte).

Voigt, Georg s. Musikerziehung (Lehrer).

Volbach, Fritz — Zum 70. Geb.: (Gress) AMZ 58, 51 u. DTZ 30, 1 — (Meuer) S 89, 51 — (Richter) O 31, 9.

Volkmann, Hans s. Haydn.

Volksmusik — (s. a. Lied-Volkslied, Rundfunk) — Folk-songs of French Canada (Barbeau) ML 13, 2 — Slovakian peasant music (Bartok) MuC 103, 13 — America, a treasure house of Folk music (Birchard) Mus 36, 9 — Bulgarische Volksmusik (Cabussi-Kabusch) MK 23, 11 — The origins of pantomimes folk-tales and myths (Chatterton) Sb 12, 2 — Saggio sul Maceratese (Fara) MO 14, 1 — Volkslied und Tanz in der Tschechoslowakei (Felber) MfA 296 — Portuguese folksong (Gallop) MMR 62, 735 — The folk music of the Serbs (Gallop) MMR 62, 734 — Jesukindleinspiel (Horak) DV 33, 9/10 — Muzyka ludowa jako materjal dla tworczosci muzycznej (Kondracki) KM 3, 12/13 — Varianty prednesu ludovych piesni ludovymi spevakmi (Krasko) HSK 3, 8 — Irish characteristics in our old song survivals (McGill) MQ 18, 1 — White pioniers and black (Niles) MQ 18, 1 — On some old Bugle-Calls of the U. S. Navy (Pierce) MQ 18, 1 — Virginia finds her folkmusic (Powell) MuC 104, 17 — Variazioni ed evoluzione della poesia e della musica popolare (Pratella) MO 13, 12 — Volksgesänge aus Epirus (Psachos) MX 1932, 38 — Las Marzas (Zarracina) RM 4, 37 — Zur steierischen V. (Zoder) DV 34, 1–3 — ***Besprechungen:*** Houston-Peret: Chants populaires du Brésil (Tiersot) RMus 15, 40 — Launis: Eesti runoviisid (Panoff) MK 23, 11.

Vollaerts, J. s. Gregorianik.

Vomacka, Boleslav — K prvnimu provedeni „Mladi" (Vomacka) T 11, 6.

Vomacka, Boleslav s. Vomačka.

Vorisek, Jan V. — (Busek) HV 12, 8.

Voss, Jul. s. Instrumente u. (Violine-Bespr.).

Vroom, H. s. Chor (Kirchenchor).

Vuataz, Roger s. Chor (Männerchor), Musikästhetik.

Vudi, Petar s. Instrumente (Orgel).

Vullinghs, H. s. Musikerziehung (Methode).

Vycpalek, Ladislav — (Bartos) T 11, 6.

Vycpalek, Ladislav s. Herold, Instrumente (Violine-Bespr.), Oper.

W

Waesberghe, Jos. Smits van s. Kirchenmusik (Schulen).

Wagner, Cosima — Liebe-Tragik (Gabler) ATj 1930 — ***Besprechungen:*** Du Moulin-Eckart: C. W. (Goldberg) MuAm 51, 15.

Wagner, H. s. Haydn.

Wagner, Peter — Zum Tode von Peter Wagner: (Bubalo) SvC 26, 1 — (Jeppesen) Ac 3, 4 — (Sigl) MS 61, 12 — (Verheem) Gre 57, 2 — (Vetter) Ch 56, 11 — (Wolf) ZfM 14, 2 — W. und die Choralwissenschaft (Handschin) SMZ 71, 24 — Publicaties van W. Gre 57, 3.

Wagner, Peter s. Choral (gregorianisch).

Wagner, Richard — (s. a. Berlioz, Gesang) — (André) Mc 11, 6–8 — Ein unveröffentlichtes Gedicht zur Hochzeit Wagners und Minna Planer (Bock) ZM 98, 7 — W. und Gustav Freytag (Bock) S 89, 31/32 — Eine W.-Gedenkstätte in Bayreuth (Bosshart) ZM 98, 7 — Zur Würdigung

W.s (Bracht) DMMZ 53, 25 — W.s Schriften (Brichta) S 89, 23/24 — Ein Faustjubiläum (Bülow) ZM 99, 3 — Schuré et W. (Cervesato) MO 13, 6 — W. und Griechentum (Choisy) MX 1931, 37 — W. und die Philosophie (Engelbrecht) BB 55, 2 — The plain man and W. (Evans) MuMi 11, 9 — Der verkannte W. (Furtwängler) ZM 98, 8 — On Hanslik and W. (Hill) Che 12, 95 u. Sb 12, 1 — Der Doppelschlag bei W. (Jahn) DMZ 62, 38 u. 40 u. 45 — Die „Überwindung" W.s (Kapp) SK 1931, 8 — Liebesgedichte Mathilde Wesendoncks an W. (Kapp) BlS 12, 7 — How I became a Wagnerite (Knoch) MuC 103, 24 — W. als Revolutionär (Loos) KpM 2, 2 — Einfluß von W.s Dramenentwurf auf die Wielanddichtungen (Maurus) BB 54, 3 — Unbekannte W.-Akten (Mayer-Reinach) NWMZ 1, 2 — Julius Hey (Mello) SSZ 26, 7 — Goethe und W. (Millenkovich-Morold) ZM 99, 3 — Ein W.-Goethejubiläum (n.) DMZ 63, 17 — The age of W. (Patterson) MuC 103, 7 — Doppelschlag und Triller bei W. (Pfordten) Sti 25, 12 — Il primo amico parigino di W.: Anders (Prod'homme) MO 13, 11 — Wie Peter Rosegger Wagnerianer wurde (Püringer) BB 54, 4 — Kaufaufträge Ludwig II. betreffend W. und seine dramatischen Werke (Röckl) ZM 98, 7 — Robert Bartsch und seine Kopenhagener W.-Sammlung (Röll) BB 54, 3 u. 4 — Remarks on the Leitmotif (Sabaneev) ML 13, 2 — Wie stand W. zu Goethe? (Schrön) Schw 14, 7 — Landschaftsbild und Naturstimmung im Worttondrama W.s (Seeliger) BB 54, 3 u. 4 — Erinnerungen an W. (Simons) S 89, 33/34 — Ein Blick in die Musikerwerkstatt W.s (Strobel) SK 1932, 3 — „Mitteilung an meine Freunde" (Strobel) ZM 98, 7 — W.s Leben im Lichte der Randbemerkungen seiner Originalhandschriften (Strobel) AMZ 59, 12/13 — Pensées sur la musique (Suarès) RM 12, 116 — Ist W.s Werk nordisch geprägt? (Tröbes) DMMZ 54, 14 — W. als Dichter in Goethes Spuren (Unger) ZM 99, 3 — W.s Instrumentation (Waltershausen) Or 8, 15 — Antiwagnerianer (Werner) Or 8, 15 — Die Stilfrage bei Gestaltung der Bühnenbilder zu W.s Werken (Wildermann) ZM 98, 7 — ***Briefe:*** Ungedruckte W.-Briefe (Deetjen) MK 23, 9 — W. an Mathilde Wesendonck (Golther) ZM 98, 11 — W. an Eugen Petzold (Gysi) Schwj 5 — Unterdrückte Dokumente aus den Briefen W.s an Mathilde Wesendonck (Kapp) MK 23, 12 — W.s amerikanischer Auswanderungsplan (Meyer) AMZ 59, 1 — Ein unbekannter Brief der Mutter W.s an Minna (Röckl) ZM 99, 1 — 5 unbekannte Briefe an Hofrat Düfflipp (Röckl) ZM 98, 7 — Famous Burrell Wagner treasures coming to America (Stefan) MuAm 52, 2 u. 51, 16 — Der fliegende Holländer: An anniversary and memory (Klein) MuMi 11, 5 — Die Sage (Wenderich) DMMZ 54, 1 — Lohengrin: „L." Schwan- und Strichlos ?(Oppenheim) Op 1931/32, 1 — Meistersinger: Zum Kostüm in den „M." (Bruhn) Sch 5, 3 — Parsifal: (Williams) MuMi 11, 7 — W.s erste Vorlesung seiner Parsifaldichtung in Heidelberg (Baser) ZM 98, 7 — Entstehung und Einführung (Kapp) BlS 12, 9 — Der Tempel des heiligen Grals als Dichtung und Wahrheit (Kobilinsky) BB 55, 2 — Zur Bühnengeschichte des „freigewordenen" Parsifal (Reukker) DB 24, 4 — Fritz von Suhtschecks Parzival-Forschungen (Unger) DMZ 62, 28 u. 29 — Mont Salvat und Klingsors Zauberburg (Unger) DMZ 62, 34 u. 35 — Farbe und Licht auf der Bühne (Wildermann) ZM 98, 7 — Der Ring des Nibelungen: Die Waldvögelmotive im „Siegfried" (Menth) DMZ 62, 32 — Aus W.s Musikerwerkstatt (Strobel) AMZ 58, 23–25 — Orchesterskizze des „Siegfried" (Strobel) ZM 98, 7 — Dramaturgie des „Rings" (Waltershausen) ZM 98, 7 — Tannhäuser: s. a. Mangold. — ***Bayreuth:*** B.s Schicksalswende (Abendroth) AMZ 58, 36 — Die Chorarbeit in B. (Brache) DS 23, 39 — Unangemessene Kritik an B. (Brichta) S 89, 37 — B.-Künstler im Spiegel ihrer Memoiren (Bülow) Ha 22, 9 — Das chorische B. (Laban) SiT 48, 15/16 — B. und Rundfunk (Latzko) RuH 1, 5 — Die Entstehung der B.er Festspiele (Loos) KpM 1, 10 — Fortsetzung B.s? (Moser) ZM 98, 7 — B. (Neuberger) SiT 48, 15/16 — Um die Fortsetzung B.s (Pretzsch) DMMZ 53, 37 — Wagnertheater-Nationaltheater-Originaltheater in B.? (Rühlmann) ZM 98, 12 — B. 1931 (Schwers) AMZ 58, 37 u. 38 — Bayreuther Szenarium (Steinbömer) NT 4, 1 — Die Bayreuther Festspiele (Stuckenschmidt) Se 8, 28 — Bayreuther Interregnum 1883 (Tröbes) DMMZ 53, 32 — Ist B. überflüssig? (Tröbes) DMMZ 54, 17 — B. und die deutsche Kunst (Unger) ZM 98, 7 — Das Bayreuther Werk (Wieland) SiT 48, 15/16 — ***Wagnerfestspiele:*** Bayreuth 1931: (s. a. Elektro-Akustik) — (Aber) MuC 103, 6 — (Bloetz) S 89, 33—36 — (Fugmann) Or 8, 18 — (Hohmann) To 35, 37 — (Kralik) MK 23, 12 — (J. L,) DMMZ 53, 31 — (Moser) ZM 98, 9 — (Prunières) RM 12, 120 — (Thompson) MuAm 51, 13 — (M. U.) A 11, 10 — (nn.) DMZ 62, 30–33 — DZ 32, 15 — SMZ 71, 19 — Münchner Wagnerfestspiele 1931: (Krienitz) AMZ 58, 37 — ***Besprechungen:*** Amoretti: Parzival (l. g.) RaM 4, 4 — Gysi: Wagner und die Schweiz (l. g.) RaM 4, 4 — Lorenz: Der musikalische Aufbau von Wagners „Meistersinger" (Borren) RM 12, 119 u. (Millenkovich-Morold) ZM 99, 1 — Reisiger: Unruhiges Gestirn (Zuckerkandl) NR 42, 12 — Neue Wagnerliteratur (Lebede) NW 60, 18 — Three books on Wagner (H. u. T.) MuAm 52, 3 — Nouvelle littéraire Wagnérienne (Reich) RMB 7, 19 — Recent Wagner literature (Reich) MMR 61, 732 — Knieses Briefe an seine Frau (Simons) S 89, 45.

Wagner, Rudolf s. Theorie (Bespr.).

Wagner, Siegfried — (Eulenberg) AT 6, 1 — Zu S. W.s Todestag (Beringer) DMMZ 53, 31 u. (Eggert) SiT 48, 15/16 u. (Müller) BB 54, 3 — Die Tragik in S. W.s Leben (Heimerdinger) ATj 1931 — S. W. und das Werk von Bayreuth (Knudsen) NW 59, 17 — Das „Tannenhäuser-Jahr 1930" (Stübe) BB 54, 3.

Walder, H. s. Puccini.

Walker, Ernest s. J. S. Bach (Bespr.), Dvořák, Haydn, Musik (Bespr.), Musikgeschichte (Bespr.), Oper (Bespr.).

Walker, Erwin s. Haydn.
Wallau, René H. s. Kirchenmusik.
Wallis, Max s. Lied (geistlich).
Wallner, Bertha Antonia s. Bibliothek.
Walter, Arnold s. Hindemith, Instrumente (Klavier), Weill, Wolf-Ferrari.
Walter, Erwin s. Dolmetsch, Gesang (Sänger), Offenbach (Bespr.).
Walter, Georg s. Chor (Männerchor).
Walter, Karl s. Instrumente (Orgel)
Waltershausen, Hermann Wolfgang von — (Unterholzner) ZM 98, 8
Waltershausen, Hermann Wolfgang von s. Courvoisier, Haydn, Rundfunk, R. Wagner, Wüllner.
Walton, William — „Belshazzar's feast" (Elliot) Sb 12, 2 u. (Maine) MuAm 51, 20 u. MMR 61, 730.
Walton, W. s. Musikästhetik.
Waltz, Hermann s. Musikerziehung (Lehrer).
Wappenschmitt, Oskar s. Rundfunk (Programm).
Warren, Frederic s. Gesang (Technik).
Warren, Henry C. s. Schoenberg.
Warschauer, Frank s. Rundfunk (Funkhaus).
Waters, Charles F. s. Musikerziehung (Lehrer).
Watson, Joe s. Instrumente (Gitarre).
Watteau, Antonio — (Parigi) RaM 5, 2.
Weber, Alois s. Oper (Operhaus).
Weber, Carl Maria von — Ouverture zu „Oberon" (André) Mc 11, 9 — Was W. von seinen Vorfahren erbte (Bienenfeld) ARG 26, 1 — „Oberon" (Kapp) BIS 12, 2 u. (Mayer) BIS 12, 2 — Spontini und W. (Maecklenburg) DZ 32, 15 — *Neuausgaben:* Kaehler: u. Lorenz: Gesamtausgabe 1. und 2. Band (Kroll) ZfM 14 ,6.
Weber, Joseph Maria s. Oper (Uraufführungen).
Webern, Anton — (Stein) MdA 13, 5.
Webinger, Alfred s. Lied (Volkslied).
Wecker, Karl s. Orchester.
Wehle, Gerhart F. s. Baussnern, Berger, Chor (Männerchor), Lyra.
Wehnert, Georg s. Musikerziehung (Schulmusik).
Wehrhahn, Karl s. Rundfunk (Schulfunk).
Weichelt, Hans s. Kunstwissenschaft.
Weide, J. van der s. Kirchenmusik.
Weidemann, Alfred s. Mozart, J. Strauß.
Weigester, Louise s. Gesang (Unterricht).
Weill, Kurt — Omkring W. (Bentzon) DaMu 6, 6 — „Protagonist" (Strobel) Sch 5, 11 — „Mahagonny": (Jezower) SozM 38, 1 — (Strobel) Mel 11, 1 — (Walter) WB 27, 52 — (Wiesengrund-Adorno) MdA 14, 2/3 — „Die Bürgschaft": (Abendroth) AMZ 59, 11 — (Bie) MDA 14, 2/3 — (Connor) LW 8, 18 — (Gutman) A 12, 4 — (Hirschberg) S 90, 11 — (Hernried) Or 9, 7 — (Hertzmann) Sch 5, 15 — (Heymann) NW 61, 4 — (Leichtentritt) MK 24, 7 — (Peyser) MuC 104, 16 — (Schliepe) DZ 33, 6.
Weill, Kurt s. Oper, Zeitschrift.
Weinberger, Jaromir — Ein neues Orchesterwerk (B. D.) MdA 13, 6/7 — „Schwanda" (Krayer) MuAm 51, 18.
Weingartner, Felix — *Besprechungen:* Weingartner: Lebenserinnerungen (Simon) NT 4, 1.
Weingartner, Felix s. Konzertwesen, Liszt (Bespr.).
Weis, Flemming s. Nielsen.
Weismann, Wilhelm s. Haydn, Schubert.
Weiss, Adolph s. Schoenberg.
Weiss, Paul s. Musik (versch. Länder) Vergleichende Musikwissenschaft.
Weiss-Mann, Edith s. Musikfeste.
Weissenbäck, Andreas s. Kirchenmusik u. (Tagungen), Musikästhetik (Bespr.).
Weissenbruch, Gertrud s. vergleichende Musikwissenschaft.
Weisshappel, Friedrich s. Instrumente (Klavier).
Wellek, Albert s. Akustik (Elektro-Akustik), Mozart (Bespr.), Musikästhetik u. (Bespr.), Synästhesie u. (Bespr.).
Wellesz, Egon — W. und die Oper (Beer) MK 23, 12 — „Die Bacchantinnen": (G.) DMMZ 53, 32 — (Günzburg) Or 8, 20 — (Hoffmann) AMZ 58, 27 — (Kralik) MK 23, 11 — (Reich) Mel 10, 7 u. RMB 7, 13 — (Pisk) MM 9, 1 — (Scherber) S 89, 27/28 — (Stefan) MuAm 51, 13 — MMR 61, 728.
Wellesz, Egon s. Musikwissenschaft (Tagungen), Oper (Bespr.).
Welter, Friedrich s. G. Schumann.
Wendhausen, Kurt s. Oper (Bespr.).
Wenderich, Walter s. R. Wagner.
Wendland, Ortwin s. Instrumente (Flöte).
Wentholt, W. s. Kirchenmusik (Tagungen).
Werlé, Heinrich s. Chor (Männerchor, Literatur, Sängerfeste), Dirigent (Chorleiter), Musikerziehung (Schulmusik), Rundfunk, Schubert, Schumann (Bespr.).
Werner, Fritz s. Rhythmus (Bespr.).
Werner, Rudolf s. Chor (Männerchor), Goethe.
Werner, Th. W. s. Benda, Grétry (Bespr.), Joachim, Musikwissenschaft (Bespr.), Oper (Geschichte), R. Wagner.
Wernicke, W. s. Chor (Kinderchor).
Wester, Bertil s. Instrumente (Orgel).
Westermayer, Paul s. Instrumentenmarkt.
Westermeyer, Karl s. Instrumente (Violine-Bespr.).
Westphal, Kurt s. Haas, Haydn, Hindemith, Zeitgenössische Musik (Bespr.), Musikästhetik, Musikerziehung (Schuloper), Musikpsychologie (Bespr.), Stil (Begriffsbildung), Variation (Bespr.).
Westphalen s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Wetz, Richard — Orgelwerke (Krieger) ZeK 9, 9.
Wetzel, Justus Hermann s. Lied (Bespr.) Musikerziehung.
Weyl-Nissen, Ali s. Musikerziehung (Kleinkind).
Whittaker, Gillies W. s. Aufführungspraxis J. S. Bach, Bruckner (Feste), Musikerziehung (Methode).
White, A. E. s. Schoenberg.
Wichmann, Heinz s. Mechanische Musik (Schallplatte).
Wicke, Richard s. Musikerziehung (Bespr.).
Wickenhauser, Richard — (Hampel) To 36, 5.
Wickenhauser, Richard s. Chor (Männerchor) Lied (Volkslied).
Wickop, Eta s. zur Muehlen.
Widmann, Wilhelm s. Hassler, Palestrina.
Wiedemann, Max s. Chor (Männerchor).
Wiegand, Heinrich s. Oper.
Wiel, J. C. W. van de s. Chor (Sprechchor), Musikerziehung (Kleinkind, Schulmusik).
Wieland, s. R. Wagner (Bayreuth).
Wierts, J. P. s. Landré.

Wiesengrund-Adorno, Theodor s. Brahms (Bespr.), Berg, Hindemith, Korngold, K enek, Kunstwissenschaft, Zeitgenössische Musik u. (Bespr.), Musikästhetik, Weill.
Wildermann, Hans s. R. Wagner.
Wildgrabe, Rudolf s. Konzertwesen.
Willaert, Adrian — *Besprechungen:* Hertzmann: W. in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit (Blume) Ac 3, 4 u. (L. R.) RMI 38, 3.
Willers, Anni s. Haydn.
Williams, Henderson L. s. Dieren, Dyson, Holmes, Smyth, Tanz (Bespr.), R. Wagner.
Williams, Orlo s. Chopin.
Williams, Vaughan — (Pannain) RaM 4, 6 — The prose of W. (Bayliss), Che 13, 100.
Willms, Franz s. Chor (Literatur), Sekles.
Wilson, Mortimer — (Kramer) MuAm 52, 3.
Wilson, Steuart, s. J. S. Bach.
Winckel, Fritz Wilhelm s. Mechanische Musik (Tonfilm).
Windsperger, L. — Requiem für gemischten Chor, op. 47 (l. roc.) RMI 38, 3.
Windt, Herbert — Autobiographische Skizze (Windt) BlS 12, 8 — „Andromache": (Connor) LW 8, 18 — (Gutman) A 12, 4 — (Heymann) NW 61, 4 — (Leichtentritt) MK 24, 7 — (Ohrmann) S 90, 12 — (Schliepe) DZ 33, 7 — (Schwers) AMZ 59, 12/13 — (Windt) MdA 13, 6/7 — Einführung in „A." (Ewers) BlS 12, 8 — Warum? „A." (Windt) NlS 12, 8.
Windt, Herbert s. Windt.
Winkelmüller, Paul s. Instumente (Flöte) Musikerziehung (Schulmusik).
Winnubst, Joh. s. Chor (Kinderchor).
Wiora, Walter s. Musikerziehung (Bespr.), Musikwiisedschaft.
Witt, Bertha s. Haydn, Mattheson, Schumann.
Wittermann, Ernst s. Tonpsychologie.
Witzke, Lothar s. Musikerziehung (Schulmusik).
Wöldike, Mogens s. Kirchenmusik, Nielsen.
Wörner, Karl s. Haydn, Mangold, Zeitgenössische Musik, Musiksoziologie, Oper u. (Geschichte).
Wöss, Josef V. v. — (Wöss) GBl 56, 1.
Wöss, Josef V. v. s. Bruckner, Wöss.
Wojcik-Keuprulian, Bronislawa s. Chopin, Musikwissenschaft (Bespr.), Stil (Bespr.), Theorie (Bespr.).
Wolf, Hugo — W. u. Bruckner (Huschke) AMZ 58, 41.
Wolf, Johannes s. Besprechungen (Neuausgaben), Bibliothek, Theroie, P. Wagner.
Wolf-Ferrari, Ermano — (s. a. Goldoni) — Autobiographische Skizze (Wolf-Ferrari) BlS 12, 3 — „Die schalkhafte Witwe": (Gutman) A 11, 11/12 — (Hirschberg) S 89, 44 — (Hernried) Or 8, 21 — (Kapp) BlS 12, 3 — (Schwers) AMZ 58, 44 — (Tischer) DZ 32, 19 — (Walter) WB 27, 44.
Wolf-Ferrari, Ermano s. Wolf-Ferrari.
Wolff, Harld s. Musikgeschichte (Bespr.).
Wolff, M. s. Brahms (Bespr.).
Wolffhügel, Fritz s. Instrumente (Orgel).
Wolfsthal, Josef — (Schiemann) DTZ 30, 2.
Wolfurt, Kurt von s. Herrmann, Kodály, Lopatnikoff, Mozart, Zeitgenössische Musik (Bespr.).
Wolkenstein, Ernst s. Arbeitermusik.
Wolstenholme, William — (Wood) MT 1931, 1063.
Wolter, Helmut s. Haydn.
Wood, Frederic H. s. Wolstenholme.
Wood, Harold s. Herausgeber.
Wotton, Tom S. s. Musikästhetik.
Woyrsch, Felix — Sinfonie Nr. 4 (Klussmann) DZ 32, 13.
Wruuck, Alfred s. Chor (Männerchor).
Wüllner, Franz — (Walterhausen) ZM 99, 2 — DS 24, 5.
Wulf, Gerhard s. Chor u. (Geschichte, Sängerfeste).
Wunsch, Hermann s. Zeitgenössische Musik (Bespr.) Thomas.

Y

Ysaye, Eugène — (Baser) MK 23, 11 — (Bonavia) MMR 61, 726 — (Couturier) Sy 14, 6 — (P. M.) SZI 20, 12 — (Montagu-Nathan) MT 1931, 1061 — (Prunières) RM 12, 116 — (Schmidt) Or 8, 11 — (Thibaud) RM 12, 119 — Dis 4, 5 — Mijn persoonlijke herinneringen aan wjilen meester Y. (Ablaing) Sy 14, 6.

Z

Zajc, Ivan — (Goglia) SvC 25, 1–6 u. 26, 1 u. 2.
Zander, Ernst s. Beethoven, Verlag.
Zaninovic, Antonin s. Kirchenmusik (Geschichte), Lied (Volkslied).
Zarlino — *Besprechungen:* Zenck: Z.s „Istituzioni harmoniche" (Pannain) RMI 38, 2.
Zarracina, Daniel G. Nuevo s. Volksmusik.
Zastera, Josef, Klement s. Musikerziehung (Schulmusik).
Zavadil, Josef s. Theorie (Harmonielehre).
Zechiel, Ernest s. Musiksoziologie.
Zeh, Bernd s. Oper (Uraufführungen).
Zeitler, Andreas s. Musikerziehung.
Zeitschrift — Vom Wesen der Musikzeitschrift (Bloch) Mel 11, 1 u. (Hezel) Mel 11, 1 u. (Meyer) Mel 11, 1 u. (Oppenheim) Mel 11, 1 u. (Preussner) Mel 11, 1 u. (Schünemann) Mel 11, 1 u. (Weill) Mel 11, 1 — Warum eine Zeitschrift für Kirchenmusik? (Löbmann) MD 20, 1 — 10 Thesen zur heutigen Lage (Mersmann u. Strobel) Mel 11, 1 — *Zeitschriftenschau:* Ausländische Zeitschriften (Gutman) Mel 10, 8/9 — Musikalische Zeitschriftenschau (Landau) ZfM 13, 9/10 — Ein Jahrgang Musikzeitschriften (Strobel) Mel 10, 8/9 — *Besprechungen:* „Collegium musicum" (David) SMZ 72, 6.
Zeller, Hans s. Chor (Sängerfeste).
Zellner, Hans s. Rundfunk.
Zelter, Carl Friedrich — (Steege) SSZ 26, 7 — Goethe u. Z. (Müller) To 36, 16 u. (Röntz) DS 24, 12 u. Dsj 7 — Wie Z. Goethes Geburtstag feierte (Röntz) ZM 99, 3 — Z.s Vertonungen von Goethe-Liedern (Röntz) Sti 26, 6 — Z., der Begründer der preußischen Musikpflege (Schünemann) ZS 5, 2 — *Besprechungen:* Lieder u. Chöre von Z. in praktischen Ausgaben (Schottländer) ZS 5, 2.
Zentgraf, R. s. Messe (Literatur)
Zentner, Wilhelm s. Courvoisier, Instrumente (Klavier-Bespr.), Liszt (Bespr.), Musikfeste, Oper (Bespr.), Pfitzner.
Ziebler, Karl s. Aufführungspraxis.

Zilcher, Hermann — (Friedel) S 89, 35/36.
Zimmer, G. s. Zeitgenössische Musik.
Zimmermann, Otto s. Chor (Singbewegungschor).
Zimmermann, Reinhold s. Aufführungspraxis, Musikerziehung (Schulmusik).
Zingel, Hans Joachim s. Instrumente (Harfe), Instrumentenkunde, Musikwissenschaft.
Zjalic, Milan — (Barlé) SvC 25, 1 — (Giuric) SvC 25, 2 — (Udjbinac) SvC 25, 3.
Zobeley, Fritz s. Chor (Sängerfeste), Händel, Mechanische Musik (Schallplatte).
Zoder, Raimund s. Lied (Volkslied), Volksmusik.
Zöllner, Heinrich s. Gesang (Sänger, Bespr.).
Zöppel, G. s. Gesang (Stimmphysiologie, Tagungen).
Zographakis, Georg s. Musik (versch. Länder).
Zonderland, Willem s. Mengelberg, Musikgeschichte (Bespr.), Schäfer.
Zschorlich, Paul s. Pfitzner.
Zuccalmaglio, Jacob Salentin — Die deutsche Messe des Z. (Mies) GBl 55, 11.
Zuckerkandl, Vicktor s. Liszt, Verdi, R. Wagner (Bespr.).
Zuckmayer, Eduard s. Musikerziehung.
Zuidberg, C. A. s. Chor (Kinderchor).
Zur Muehlen, Raimund von — (M.) DMMZ 45, 3 — (Smith) MT 1932, 1070 — (Newsberry) ML 13, 2 — (Wickop) AMZ 58, 52.
Zuth, Josef s. Instrumente (Mandoline).

Veröffentlichungen der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin

Hans Joachim Moser

Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums

Erster Teil: Geschichtliche Darstellung

Preis Rm. 16.—

Inhaltsübersicht:

Präludium: Das Thema, seine Erweiterungen und Begrenzungen

I. Hauptsatz: Von der Evangelienlesung zur Figuralpassion. 1. Interludium: Die Lamento-Motette von Josquin bis Gallus

II. Hauptsatz: Vom mehrstimmigen Responsorium zur Evangelienmotette. 2. Interludium: Die Evangelienmotette von Lassus bis Christenius

III. Hauptsatz: Die Evangelienmotette 1520—1680 im Perikopenkreis. 3. Interludium: Quodlibetevangelien

IV. Hauptsatz: Von der Evangelienmotette zum liturgischen Oratorium. 4. Interludium: Die Evangelienhistorie bei Heinrich Schütz

V. Hauptsatz: Von der tropierten Evangelienmotette zur Kantate. Postludium: Die Evangelienkantate bei Joh. Seb. Bach

Sachregister-Verzeichnis der Eigennamen-Inhaltsübersicht des zu erwartenden zweiten Teils: 30 Motetten

GESCHICHTE DER MUSIK IN BEISPIELEN

Dreihundertfünfzig Tonsätze aus 9 Jahrhunderten. Gesammelt, mit Quellenhinweisen versehen und herausgegeben von

ARNOLD SCHERING

481 Seiten in Folioformat nebst 35 Seiten Text: Quellennachweis und Revisionsbemerkungen, Verzeichnis der Tonsätze, Namen- und Sachregister. In Ganzleinen Rm. 30.—

GESCHICHTE DER MUSIK IN BILDERN

Unter Mitwirkung von Robert Haas und Schnoor nebst anderen Fachgenossen herausgegeben von

GEORG KINSKY

1560 Bilder auf 350 Tafeln in Folioformat. Mit musikhistorischer Einführung von Wilh. Hitzig. In Ganzleinen Rm. 30.—

Die beiden Werke bilden zusammen ein Ganzes, obwohl jeder Band für sich völlig abgeschlossen und auch unabhängig von dem anderen zu verwenden ist.

Gesamtpreis für beide Bände bei gleichzeitigem Bezug Rm. 50.—

EINBANDDECKEN

zur

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Die Decken werden aus starken Pappen mit festen blauen Leinwandrücken und mit Leinwandecken hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist:

Zeitschrift / für / Musikwissenschaft

I. / 1918—19	VII. / 1924—25
II. / 1919—20	VIII. / 1925—26
III. / 1920—21	IX. 1926—27
IV. / 1921—22	X. / 1927—28
V. / 1922—23	XI. / 1928—29
VI. / 1923—24	XII. / 1929—30

XIII. / 1930—31

Preis jeder Einbanddecke Rm. 1.50

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG